



1981

# MUSICA

7. JULI



WOLFGANG AMADEUS MOZART

# ASCANIO IN ALBA

KV 111

Festspiel in 2 Teilen von Giuseppe Parini — Herausgeg. von Luigi Fernando Tagliavini  
Deutsche Übersetzung von Günter Haußwald

BA 4504

Partitur kart. DM 38.—, Ln. DM 42.—, Hldr. DM 45.50 — Aufführungsmaterial leihweise  
Deutsche Erstaufführung am 14. Juni im Stadttheater Bern

Inszenierung: Walter Oberer / Musikalische Leitung: Max Sturzenegger / Chöre: Anton  
Knüsel / Choreographie: Harald Kreutzberg / Ausstattung: Max Röthlisberger

---

## Die Presse schreibt:

Durch die klassischen Spielformen dringt das Wunder Mozart und drückt sich aus, wie wenn es das Leben bereits in einem großen Stück vorbeziehen und -erfahren hätte. Vollkommen ist in seiner Melodie bereits da, was bis zum „Requiem“ nur noch Vertiefung des ewigen Rätsels erfährt: wie Natur und Geist und Seele in Schönheit das Lebendige zum Ausdruck bringen. — Bern stellt nun nach fast 200 Jahren das Werk zum erstenmal, und zwar in deutscher Sprache, wieder vor. Eine rühmliche Auferweckung! Unser Dank ist groß. — Es ist wohl kaum zu fürchten, daß dieser musikalische Neugewinn wieder versinke. Vielmehr ist zu hoffen, daß er nun die Bühnen erobere. Wie müßte er Salzburg wohl anstehen! — Dieser Theaterabend darf als denkwürdig in der Mozart-Operngeschichte notiert werden.

„Bund“, Bern  
Das Publikum gab sich der Schönheit, die Aug und Ohr geboten wurde, willig hin und applaudierte nahezu jede Arie.  
„Berner Tagblatt“, Bern

Die Musik, die der Knabe Mozart schrieb, ist unfafßbar schön und inspiriert, leichtflüssig und wiederum erstaunlich in der Empfindungsstärke. Die Arien, aber auch die verschiedenen Chöre, dann die sehr charakteristischen Rezitative und vor allem das herrliche Terzett sind Eingebungen eines frühreifen Genius, vor dem wir uns nur ehrfürchtig verneigen können. „Neue Berner Zeitung“, Bern

Der Wunderborn von Mozarts Genius scheint auch heute noch Funde und Wiederentdeckungen der kostbarsten Art zu ermöglichen. So ist die Überraschung ungemein groß und geht sogleich in die Freude und Ehrfurcht vor einem reichen und reifen Meisterwerk über. Mozarts Musik hat jene Süßigkeit und Eleganz, und auch wieder das volle Schwergewicht des Genius, wie sie sich schon in „Bastien und Bastienne“ und der „Finta semplice“ ankündigen und dann von Jahr zu Jahr emporwachsen. Im „Ascanio“ zeigt der Orchesterpart einen Schwung und eine dramatische Kraft, die über das Rokoko hinausweisen, und Arien wie Chöre strahlen nicht nur von Schönheit und Reichtum der Erfindung, sie spiegeln auch eine Bühnensicherheit wieder, die an einem Knaben das reine, unfafßbare Wunder sind.  
„Basler Nachrichten“, Basel

... ein solches Unternehmen verdient im vornherein hohe Anerkennung und herzlichen Dank, denn es hat uns eine herrliche, bisher im Verborgenen gebliebene Kostbarkeit gewissermaßen wieder neu geschenkt. Und das allein schon ist eine künstlerische Tat!  
„Neue Berner Nachrichten“, Bern

# ANTONIN DVORAK

## GESAMTAUSGABE

### Serie II Chorwerke mit Orchesterbegleitung

### Serie IV Lieder mit Klavier

Kritische Gesamtausgabe nach dem Manuskript des Komponisten herausgegeben von der Dvorak-Gesellschaft bei Artia/Prag.

Die Leinen-Bände sind auch einzeln lieferbar, ebenso (jeweils für sich kartoniert) die verschiedenen Werke.

#### Serie II

Band 1: Stabat Mater op. 58

Dir. Part. Ln. DM 68.—

Kart. DM 64.—

Stud. Part. DM 12.60

Kl. A. Ln. DM 10.60

kart. DM 8.—

Chorstimmen je DM 2.—

Band 4: Requiem op. 89 Kl. A. kart. DM 15.—

Band 6: Der 149. Psalm

daraus einzeln:

Biblische Lieder op. 99

für Alt Dir. Part. kart. DM 19.—

Stud. Part. DM 7.60

#### Serie IV

Band 1: daraus einzeln:

Fünf Lieder auf Worte von

Eliška Krasnohorská

(dt. tsch. engl.) DM 8.—

Band 2: daraus einzeln

Vier Lieder auf Texte von

Gustav Pfleger-Moravsky op. 2

(dt. tsch. engl.) DM 7.60

Band 3: daraus einzeln:

Sieben Zigeunerlieder op. 55

(dt. tsch. engl.)

hoch / tief je DM 3.—

Band 4: daraus einzeln:

Vier Lieder op. 82

(dt. tsch. engl.)

hoch / tief je DM 5.20

Zehn biblische Lieder

(dt. tsch. engl.)

hoch / tief je DM 5.20

dazu Orchesterbesetzung der Nr. 1—5

(vgl. Serie II, Band 6)

Alleinauslieferung für Bundesrepublik Deutschland, Schweiz, Holland, Dänemark, Schweden, Norwegen, Finnland und Österreich

## ALKOR-EDITION KASSEL

# MUSICA

## MONATSSCHRIFT FÜR ALLE GEBIETE DES MUSIKLEBENS

HERAUSGEGEBEN VON DR. GÜNTER HAUSSWALD

15. Jahrgang / Heft 7 / Juli 1961

### INHALT

Carl Bittner: Bachs Klaviertechnik . . .	349
Arthur Scherle: Opernsterne in alter Zeit	352
Richard Schaal: Zur Geschichte des Klavierauszuges . . . . .	355
Annalise Wiener: Musik kann ich! . . . .	359
MUSICA-BERICHT . . . . .	361

*Alt und neu:* Hamburg S. 361; *Musikfeste:* Venedig S. 362; Schwetzingen S. 363; Kassel S. 365; Kiel S. 366; Lüdenscheid S. 366; Weiden S. 367; *Oper:* Dresden S. 367; Köln S. 369; Wuppertal S. 369; Düsseldorf S. 370; Regensburg S. 370; Heidelberg S. 371; Detmold S. 371; Nordhausen S. 372; Eisenach S. 372; *Konzert:* Köln S. 372; Hannover S. 373; Frankfurt S. 373; Essen S. 374; Mannheim S. 374; Eschwege S. 374; *Ballett:* Braunschweig S. 375; Karl-Marx-Stadt S. 375; *Fernsehen:* Hamburg S. 376; *Musikstädte im Profil:* München S. 376; Berlin S. 377; Bremen S. 378; Bamberg S. 379; Baden-Baden S. 379; Bremerhaven S. 379; *Blick auf das Ausland:* Wien S. 380; Metz S. 381; Mülhausen S. 381; Straßburg S. 381; Paris S. 381; Basel S. 382; Mailand S. 383; Florenz S. 384; Zagreb S. 385; Lissabon S. 385; Budapest S. 386; New York S. 387.

### MUSICA-UMSCHAU . . . . . 387

*Musikalischer Kalender:* Juli S. 387; *In Memoriam:* Heinrich Kaminski S. 388; Arnold Schönberg S. 389; Armin Knab S. 389; Arthur Neuberger S. 390; *Blick in die Welt:* Das NDR-Orchester in der Sowjetunion S. 390; Neues europäisches Zentrum für moderne Musik S. 391; *Zur Zeitchronik:* 160 Jahre Lohorchester Sondershausen S. 391; Internationale Singwoche der Vereinigung Europäischer Jugendchöre S. 392; Darmstädter Pläne S. 392; *Porträts:* Hermann Grabner 75 Jahre S. 393; Walther Vetter 70 Jahre S. 393; Werner Egk 60 Jahre S. 393;



Walter Felsenstein 60 Jahre S. 394; Adolf Brunner 60 Jahre S. 395; *Erziehung und Unterricht*: Musik zwischen Kosmos und Seele S. 395; Um den Orchesternachwuchs S. 395; Angewandte Musikpädagogik S. 396; Kinder musizieren S. 396; *Wissenschaft und Forschung*: Zur Zahlensymbolik der Bachschen Matthäus-Passion S. 397; *Miszellen*: Besteht Aussicht auf eine neue Blüte der Klaviermusik? S. 398; *Stimme des Lesers*: „Musikpädagogische Besinnung“ S. 399; Bilder zu Mussorgskys Klavierzyklus aufgefunden S. 400; *Unsere Glosse*: Musikunterricht mit Garantieschein S. 400; *Vom Musikalienmarkt*: Messen von Pierre de la Rue S. 400; Die Lieder des Nikolaus Zangius S. 401; Johann Melchior Gletle S. 401; Klavierstücke der Barockzeit S. 401; Klangselige Sinfonie S. 401; *Das neue Buch*: Das neue Schütz-Werke-Verzeichnis S. 402; Zur Aufführungspraxis bei Schütz S. 402; Musikalische Zeitfragen S. 403; Ein steirischer Musiker S. 403; Bartók-Bilddbüchchen S. 403; Neu erschlossene Notenbestände S. 404; Dokumente zur Neuen Musik S. 404; Zur Frage des Urheberrechts S. 404; Ein Opernhandbuch S. 405; Mahler-Erinnerungen S. 405; Von und über Werner Egk S. 405; *Zeitschriftenpiegel*: Wir notierten S. 406.

MUSICA-NACHRICHT . . . . . 407

## MUSIKA-BILDER

*Titelbild*: Ernst Ludwig Kirchner: Musikzimmer, 1915. Landesgalerie Hannover.

*Tafeln*: 23: Porträt eines Dirigenten: Ferenc Fricsay n. S. 356; 24: Porträt eines Dirigenten: Ferenc Fricsay v. S. 357.

*Abbildungen im Text*: Carlo Broschi, genannt Farinelli S. 353; Francesca Cuzzoni S. 354; Ernest Ansermet S. 361; Henzes „Elegie für junge Liebende“ in Schwetzingen S. 363; Regiebesprechung in Schwetzingen S. 365; Konts „Lysistrate“ in Dresden S. 368; Gays „Bettleroper“ in Dresden S. 369; Verdis „Falstaff“ in Regensburg S. 371; Egks „Peer Gynt“ in Detmold S. 372; Aram Chatschaturian S. 381; Tschaiowskys „Schwanensee“ S. 382; Strauss' „Ara-bella“ S. 384; Ivo Tijardović S. 385; Glucks „Alkestis“ in New York S. 386; Werner Egk S. 394; Meisters Scholoper „Kalif Storch“ in Oberammergau S. 396; Kinder musizieren S. 397.

Teilaufgaben dieses Heftes liegen folgende Prospekte bei: Tage für Neue Musik Darmstadt-Frankfurt/M. 1961 (Hess. Rundfunk) / 37. Deutsches Bachfest Essen / Klavier- und Cembalomusik (Bärenreiter).

Denkmäler der Tonkunst  
in Portugal:

## Portugaliae Musica

Publicada pela  
Herausgegeben von der

## Fundação Calouste Gulbenkian

Bisher erschienene Bände:

- I **COELHO**, Manuel Rodrigues. Flores de Musica pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. I: Livro de tentos. Apêndice: Terceiro tento do primeiro tom. Transcrição e estudo de Macario Santiago Kastner. 1959. 22 Faks. LVI S., 1 Bl., 279 S., 1 Bl., XXII S., 1 Bl. 4°. Leinen DM 55.—

*Sonderdruck daraus* (Separata do Vol. I): Terceiro tento do primeiro tom (ornamentado por M. S. Kastner), tento do segundo tom por bemol, terceiro tento do mesmo tom. 1959. 2 Bl., 39 S., 1 Bl. 4°. Kartoniert DM 4.40

- II **SOUSA CARVALHO**, João de. L'Amore Industrioso. Abertura (Ouvertura). Revisão e estudo de Filipe de Sousa. 1960. 4 Bl., 32 S. u. Stimmensatz (2 Oboen, Fag., 2 Hörner, 4 V. I., 4 V. II, 3 Va., 6 Vc., 3 B.) in Mappe. 4°. Kartoniert DM 30.—

- III **COELHO**, Manuel Rodrigues. Flores de Musica pera o instrumento de tecla & harpa. Vol. II: Composições sobre temas liturgicos. 1961. XIV S., 1 Bl., 211 S., 1 Bl. 4°. Leinen DM 40.—

Alleinauslieferung für alle Länder  
außer Portugal und Spanien:

## Bärenreiter-Antiquariat Kassel-Wilhelmshöhe



# Neu auf



## Zürcher Kammerorchester

Leitung:  
Edmond de Stoutz

AVRS 6204

B. Bartók, Divertimento  
für Streicher  
W. Boyce, Sinfonie C-dur (Nr. 3)  
H. Purcell, Suite  
für Streichorchester aus:  
„The married Beau“

## Die Wiener Solisten

Leitung:  
Wilfried Böttcher

AVRS 6235

W. A. Mozart, Eine Kleine Nach-  
musik / 6 Ländler (KV 606) /  
Divertimento F-dur (KV 138)  
(Salzburger Sinfonie)  
3 Menuette (KV 65a)

AVRS 6202

Solist:  
Fritz Neumeyer, Cembalo  
Joh. Chr. Bach, Cembalo-  
Konzerte D-dur u. C-dur  
C. Ph. E. Bach, Cembalokonzert  
d-moll

AVRS 6193

Erstmalig auf Schallplatten:

## Joseph Haydn

Missa in tempore belli

## Paukenmesse

N. Davrath / Sopran  
H. Rössel-Majdan / Alt  
A. Dermota / Tenor  
W. Berry / Bass  
A. Heiller / Orgel  
R. Harand / Cello  
Wiener Kammerchor  
Orchester d. Wiener Staatsoper  
Dirigent:  
Mogens Woeldike

30cm 33U Preis pro Platte

**DM 19.-**

**AMADEO KASSEL**

## musica schallplatte

ZEITSCHRIFT FÜR SCHALLPLATTENFREUNDE

\*

4. Jahrgang / Heft 4 / 1961

Theodor W. Adorno: Schönbergs Klavierwerk 73  
H. Gerhard Lichthorn: Im Hintergrund: Der  
Tonmeister . . . . . 76

KRITISCHE BETRACHTUNGEN . . . . . 78

Novitäten aus Italien . . . . . 78  
Ein nordischer Liedmeister . . . . . 79  
Bruno Walter dirigiert . . . . . 80  
Die farbige Welt der Schallplatte . . . . . 81  
Sinfonische Musik S. 81; Konzerte S. 83;  
Kammermusik S. 84; Zeitgenössisches S.  
84; Vokalmusik S. 86; Oper S. 87; Schöne  
Stimmen S. 88; Geistliche Musik S. 89;  
Lieder und Gesänge S. 90; Orgel und  
Cembalo S. 91; Folklore S. 92.

RUND UM DIE SCHALLPLATTE . . . . . 92

Giulietta Simionato S. 92; Wie weit kann  
Stereo kompatibel sein? S. 93; Leistungs-  
fähig und schön S. 94; Spezialschallplat-  
ten für Mediziner S. 94; Phonoausstel-  
lung Berlin S. 95; Anteil der Schallplatte  
S. 95; Musikanthologie S. 95; Bücher, die  
uns interessieren S. 95; Blick in Zeit-  
schriften S. 96; Hinweis S. 96; Makaber  
S. 96; So, so! S. 96.

## BILDER

Plattentaschen S. 81, 85, 87, 89; Giuliet-  
ta Simionato S. 93; Verstärkter Phono-  
koffer S. 95; Karikatur S. 96.

ERSCHEINUNGSWEISE: „Musica“, vereinigt mit  
der ehemaligen „Neuen Musikzeitschrift“, erscheint zusam-  
men mit der Zweimonatsschrift „musica schallplatte“ jährlich  
in 12 Hefen.

SCHRIFTFÜHRUNG: Dr. Günter Haußwald. Alle  
Einsendungen, die den Inhalt betreffen, sind zu richten  
an die Schriftleitung „Musica“ bzw. „musica schallplatte“,  
Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee 29–37, Tel.  
2891–93. Nicht bestellte Manuskripte werden nur zurück-  
gesandt, wenn Rückporto beiliegt.

VERLAG: Bärenreiter Kassel, Basel, London, New York.  
BEZUG: „Musica“ kann durch den Buch- und Musik-  
handel oder unmittelbar vom Verlag bezogen werden. Preis  
für die Deutsche Bundesrepublik und alle übrigen Länder  
mit Ausnahme der Deutschen Demokratischen Republik und  
der Schweiz jährlich DM 18.–, halbjährlich DM 9.– zu-  
sätzlich Zustellgebühren. Einzelheft DM 1.80, Doppelheft  
DM 3.60 Bezugspreis für die Deutsche Demokratische  
Republik DM 21.60, Bezugspreis für die Schweiz sfr. 19.90  
zuzüglich Porto.

ANZEIGEN: Annahme durch den Bärenreiter-Verlag,  
Werbeabteilung, Kassel-Wilhelmshöhe, Heinrich-Schütz-Allee  
29–37, Telefon 2891–93. Anzeigentarif auf Verlangen.  
Bärenreiter-Druck Kassel



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Städt. Akademie für Tonkunst Darmstadt

**Leitung:** Dr. Walter Kolneder. Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verb. mit dem Kranichsteiner Musikinstitut). **Komposition:** Heiß, Lechner / **Gesang:** Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / **Violine:** Barchet, Meyer-Sicking, Müller-Gündner / **Violoncello:** Lechner / **Klavier:** Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hopstock, Zerah / **Dirigieren:** Franz / **Kammermusik:** Dennemark / **Tonsatz:** Weber, Widmaier / **Musikgeschichte:** Formenkunde: Dr. Kolneder / **Dramatischer Unterricht:** Dicks, Franz / **Pädagogik, Methodik, Psychologie:** Balthasar / **Rhythm. Gymnastik:** Raack-Tritschkova. Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Darmstadt, Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 339.

## Folkwangschule der Stadt Essen

**MUSIK · TANZ · SCHAUSPIEL** / Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51/53 — gegrr. 1927 / **Direktor:** GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife / **ABTEILUNG MUSIK.** Leitung Prof. Dressel / **Instrumentalklassen und Seminare:** Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning / **Violine:** Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass / **Cello:** Stork / **Cembalo:** Helma Elsner / **Komposition:** Sehlbach, Reda, Schubert / **Dirigenten- und Chorleiter:** Prof. Dressel, Linke / **Allg. Erziehungslehre:** Spreen / **Musikwissenschaft/Studio für Neue Musik:** Dr. Wörner. **Seminar für Privatmusiklehrer:** Stieglitz / **Seminar für rhythmische Erziehung:** Conrad, Pietzsch-Amos / **Katholische Kirchenmusik:** Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort. **Evangelische Kirchenmusik:** KMD Reda, Dr. Reindell. **Orchesterschule:** Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Mechtenberg, Jansen, Krishker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Prohaska (siehe Instrumentalklassen) / **ABTEILUNG THEATER.** Oper: Leitung Prof. Dressel, Szen. Leitung Günter Roth / **Gesang:** Hilde Wessellmann, Kaiser-Breme / **Einstudierung:** Knauer, Winkler / **Szenischer Unterricht:** Roth, Krey, Titt / **Opernchorschule:** Knauer / **Schauspiel:** Leitung Werner Kraut. Dozenten: Betz, Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Grasses, Mandelartz / **Angeschlossen:** Seminar für Vortragskunst und Sprecherziehung und Sprechkurse / **Theaterstudio / ABTEILUNG TANZ.** Leitung Kurt Jooss. Dozenten: Woolliams, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Heerwagen, Spreen, Fürstenau, Vera Wolkowa a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlichen Dänischen Theaters Kopenhagen) / **Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban).**

## Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

**Direktor:** Prof. Ernst-Lothar v. Knorr, **Ausbildungsklassen** für Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten- und Blasinstrumente, Harfe, Schlaginstrumente / **Solistenklassen** für Gesang und alle Instrumentalfächer / **Kirchenmusikabteilung / Schulmusikabteilung** (Ausbildungszweige für höhere und Mittelschulen) / **Seminare** für Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung und Jugend- und Volksmusik / **Opernabteilung / Schauspielabteilung / Tanzabteilung / Orchesterschule.** Auskunft und Anmeldung: Hannover, Walderseest. 100, Ruf 166 11.

## Staatl. anerk. Hochschule für Musik und Theater Heidelberg

**Leitung:** R. Hartmann / M. Steinkrüger. **Seminar für Privatmusiklehrer; Institut für Schulmusik** (in Verbindung mit der Universität Heidelberg). **Ausbildungs- und Meisterklassen** für alle Instrumente, Gesang, Chorleitung, Dirigieren und Komposition, Orchesterklasse; Opern- und Schauspielklassen. Auskunft und Anmeldung über das Sekretariat der Hochschule, Heidelberg, Friedrich-Ebert-Anlage 50. Fernruf 20 40.

## Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

**Direktor** Dr. Gerhard Nestler. **Ausbildungsmöglichkeiten** für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorzerziehung. **Meisterklassen** für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowitz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielny), Gesang (Scipio Colombo und Bruno Müller). **Komposition (Wildberger)** und **Dirigieren.** **Seminare** für Schulmusik, Evang. und Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Opernschule. **Seminar für Chorleiter** in Verbindung mit dem Badischen Sängerbund. Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18.

## Musikakademie der Stadt Kassel

**Direktor:** Kurt Herfurth. **Berufsausbildung** in Gesang und allen Instrumenten / **Seminar für Musikerzieher / Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaften / Opernklasse / Orchesterschule** mit Studienorchester. **Gemeinschaftsmusizieren und Kammermusik / Komposition / Studio für neue Musik / Jugend- und Volksmusik / Chor- und Orchesterleitung / Staatliche Abschlußprüfung.** Alle Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36, Telefon 1 91 61 (596).

## Westfäl. Schule für Musik der Provinzialhauptstadt Münster

**Direktor:** Hans-Joachim Vetter / **1. Fachabteilung (Konservatorium):** a) Instrumental- und Gesangsklassen; b) Seminar für Musikerziehung (einschließlich Jugend- und Volksmusik); c) Opernschule und Opernchorschule; d) Fachvorbereitungsklasse (propäd. Seminar); e) Orchesterklasse; f) Studio für neue Musik. **2. Abteilung** für Liebhaber und Jugendliche. **3. Jugendmusikabteilung.** — Auskunft und Anmeldung: Sekretariat, Münster, Am Kreuztor 1, Tel. 406 11, App. 268.



# DAS MUSIKSTUDIUM

## Städt. Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer. Ausbildungs- und Meisterklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar für Privatmusikerzieher und Lehrer an Jugend- und Volksmusikschulen. Orchesterschule. Seminar für Chorleiter. Opernschule. Abteilung ev. Kirchenmusik. Jugendmusikschule. Meisterkurse. Musica-viva-Konzerte. — Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11, Nebenapparat 373.

## Bayer. Staatskonservatorium der Musik Würzburg

Würzburg, Mergentheimer Straße 76, Fernruf 7 26 90 — Direktor: Hanns Reinartz. — Ausbildung in allen Zweigen der Tonkunst. Instrumental- und Gesangsklassen — Orchesterschule — Dirigentenklassen — Kompositions-klasse — Privatmusik-lehrer-Seminar — Abteilung für katholische Kirchenmusik — Opernschule — Lehrgänge f. Musikgeschichte, Operngeschichte, Operndramaturgie, Instrumentenkunde, Musiktheorie u. Gehörbildung.

Meisterklasse für Komposition Pierre Boulez

Meisterklasse für Violine Sandor Végh

Meisterklasse für Klavier Paul Baumgartner

## Musik-Akademie der Stadt Basel

Direktion: Walter Müller von Kulm,  
Dr. h. c. Paul Sacher

Beginn des Wintersemesters: 16. 10. 1961

Auskunft u. Anmeldung beim Sekretariat,  
Leonhardstraße 6, BASEL (Schweiz)  
Telefon 0.61/24 59 35

## DVORAK-GESAMTAUSGABE

(Leinen), 26 Bde. (alles bisher Erschienene) neuwertig abzugeben: DM 800.- statt DM 1014.-. Fortsetzung muß zum Subskr.-Preis übernommen werden. Zuschriften erbeten unter M-2624 b

**Musikwissenschaftler, Komponist, Dr. phil.** (Germanist) sucht passenden Wirkungskreis an Musikhochschule oder Universität; — auch als Dirigent oder Chorleiter. Angebote erbeten unter M-2671



IN ALLER WELT

**NEUPERT**

KLAVICHORDE • SPINETTE  
CEMBALI • HAMMERFLÜGEL

BAMBERG • NURNBERG



*Pirastro*

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE  
AUCH FÜR GAMBen UND VIOLA D'AMORE





# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

**BERLIN Hochschule für Musik.** Berlin-Charlottenburg 2, Fasanenstraße 1, Telefon 32 51 81

Direktor: Prof. Boris Blacher

**Komposition und Tonsatz:** Pepping, Blacher, Chemin-Petit, Hartig, Schwartz-Schilling. — **Dirigieren:** Peter, Kraus, Jakobi, Hannuschke. — **Gesang und Opernschule:** Dr. Brauer, Baum, Beilke, Diez, Grümmer, Krebs, Ludwig, Sengeleitner, Lisa Walter. — **Tasteninstrumente:** Klavier: Riebensahm, Beltz, Elter, Plagge, Puchelt, Roloff, Schmidt, Schlesier; Orgel: Ahrens, Dr. Schneider, Wackwitz; Cembalo: Kind. — **Streichinstrumente:** Seiler, Borries, Dünschede, Kirch, Schulz, Taschner, Brero, Klemm, Dörner, Lutz, Schumacher. — **Blas- und Orchesterinstrumente:** Domroese, Engels, Demmler, Geuser, Gohlke, Hübner, Jacobs, Kujack, Lembens, Nicolet, Steinkopf, Steins, Wesenigk. — **Musikerziehung / Schulmusik, Privatmusik / Jugend- und Volksmusik:** Stoverock, Bergese, Fuchs, Dr. Borris, Raddatz, Rehberg, Dr. Reimann. — **Kirchenmusik:** Ahrens, Grote, Dr. Schneider, Wackwitz. — **Aufnahmestudio:** Dr. Geiseler. — **Operndorschule:** Senff. — **Orchesterschule.**

**DETMOLD Nordwestdeutsche Musikakademie.** Detmold, Neustadt 12, Telefon 31 45/46

Direktor: GMD Prof. Martin Stephani, Stellv. Direktor: Prof. Johannes Driessler

**Komposition und Tonsatz:** Driessler, Kelterborn, Klebe, Luchterhandt, Dr. Manicke. — **Orchester und Orchesterdir.:** König, Stephani. — **Chor und Chordir.:** Stephani, Wagner. — **Gesang und Opernschule:** Böckmeier, Creuzburg, Deroubaix, Günter, Dr. Klaiber, Kretschmar, Lindenbaum, Spranger, Wonner, Wünschmann. — **Tasteninstrumente:** Büker, Goebels, v. Haimberger, Kretschmar-Fischer, Kunze, Ledner, Lorenz, Menne, Natermann, Redel-Seidler, Richter-Haaser, Schilde, Schnurr, Theopold, Trammitz. — **Streichinstrumente:** Güdel, Heister, Iselmann, Koch, Müller, Münch-Holland, Schad, Strub, Varga. — **Blasinstrumente:** Hennige, Michaels, Neudecker, Reichling, Dr. Schmitz, Walther, Weidemaier, Wünschermann. — **Schlagzeug:** Scherz. — **Harfe:** Wagner. — **Laute und Gitarre:** Müller-Dombois. — **Kammermusik:** Strub, Weissenborn. — **Gehörbildung:** Driessler-Quistorp. — **Korrepetition:** Radke. — **Rhythmik:** Jeanicke. — **Höhere und Real-Schulmusik:** Dr. Bauermann, Dr. Eberth, Gresser, Dr. Lorenzen. — **PM-Seminar:** Goebels, Kunze. — **Evang. Kirchenmusik:** Dr. Reindell, Trammitz. — **Tonmeister-Ausbildung:** Dr.-Ing. Thienhaus, von Kaven. — **Musikgeschichte:** Dr. Wörner. — **Sprecherziehung:** Kuhlmann, Dr. Uhlenbruch. — Aufnahmeprüfung für Wintersemester 1961/1962: 3.—6. Okt. 1961.

**FRANKFURT/M. Staatl. Hochschule für Musik.** Frankfurt/Main, Eschersheimer Landstraße 33.

Telefon 55 44 14 und 59 16 73. Direktor: Prof. Philipp Mohler. Stellvertretender Direktor: Dr. Franz Flößner.

**Komposition und Tonsatz:** Baither, Biersack, Frommel, Hessenberg, R. Klein, Mohler, Niederste-Schee, Dr. Schreiber, Zipp. — **Dirigieren (Orchester:** Prof. Zwißler, Chor: Prof. Felger). — **Klavier:** Arnold, Bücher, Dr. Flößner, Flinsch, Freitag, Krutisch, Leier, Leopolder, Musulin, Pfeiffer, Seufert, Sott, Weiß. — **Violine:** Graef-Mönch, Herrmann, Lenzowski, Peters, Stanske. — **Bratsche:** Peters, Presuhn. — **Cello:** Molzahn. — **Orgel:** Baither, Bodmann, Büchner, Hartmann, Köhler, Troost, Walda. — **Cembalo:** Jäger. — **Gesang:** Becker, Bernat, Daden, Gründler, Heß, Jelden, Lohmann, Pitzinger, Schmitt, von Stetten. — **Schauspielschule (Maisch, Dr. Eich, Engelhardt, Genzmer, Laubenthal, von Puttkamer, Schoch, Dr. Hasselbrink).** — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente, Harfe:** Cremer, Englert, Jung, Käßler, Lukas, Naumann, Oltersdorf, Richter, W. Schmidt, Schneider, Stegner, Stein, Winter. — **Blockflöte:** Fricke, Steinbichler. — **Sprecherziehung:** Grantz-Soeder. — **Rhythmik:** Awanowa. — **Elementare Musikerziehung:** Dr. Abel-Struth. — **Kirchenmusik (Walcha).** **Schulmusik (H. W. Schmidt), Privatmusiklehre (Dr. Flößner).** — **Opernschule (Vondenhoff, Dr. Skraup, O. Braun, Hohner, Uhlig, Welter).** — **Operndorschule (Klaß).** — **Orchesterschule (Biersack), Orchesterstudien (Luke).** — **Kammermusik (Lenzowski).** — **Studio für Neue Musik (Lenzowski).** — **Liedklasse (Zwißler).** — **Chor (Felger).** — Vorlesungen über Interpretation und Dirigieren von Meisterwerken sinfonischer Musik (Schuricht).

**FREIBURG / BR. Staatl. Hochschule für Musik.** Freiburg i. Br., Münsterplatz 30, Telefon 3 18 34, App. 503

Direktor: Prof. Dr. h. c. Gustav Sheck, Stellv. Direktor: Prof. Johannes Schneider-Marfels

**Komposition und Tonsatz:** Fortner, Dr. Doflein, Förtig, Hoffmann, Keßler, Neumeyer, C. Ueter. — **Musikgeschichte:** Dr. Dammann. — **Dirigieren:** Froitzheim, C. Ueter. — **Gesang und Opernschule:** v. Winterfeldt, Harlan, C. Ueter, Brenna, Leuwen, L. Ueter. — **Klavier:** Seemann, Picht-Axenfeld, Schirmer, Schneider-Marfels, Fernow, Finke, Klodt, Hatz, Krebs, Riegler, Westphal. — **Hist. Tasteninstr.:** Neumeyer. — **Orgel:** Kraft, Keßler, Dr. Winter. — **Violine:** Végh, Grehling, Nauber, Viola: Koch. — **Violoncello:** Teichmanis, Wilke. — **Kammermusik:** Koch, Teichmanis. — **Flöte, Blockflöte und alte Kammermusik:** Dr. Sheck, Delius. — **Kath. Kirchenmusik:** Dr. Winter. — **Evang. Kirchenmusik:** Kraft, Dr. Haag, Keßler, Rößler. — **Schulmusik:** Dr. Dammann. — **Orchesterschule:** Dr. Sheck, Plath (Ob.), Kaiser (Klar.), Müller (Flag.), Leonards (Horn), Gleißle (Tromp.), Fröhlich (Pos.), Hempel (Kbaß.), Köhler (Pke.), Schlager (Hfe.). — **PM-Seminar:** Dr. Doflein. — **Rhythmik:** Kohrs.

**HAMBURG Staatl. Hochschule für Musik.** Hamburg 13, Harvestehuder Weg 12, Telefon 44 11 51

Direktor: Prof. Wilhelm Maler, Stellv. Direktor: Prof. Hajo Hinrichs

**Komposition und Tonsatz:** Ditzel, Hagemann, Hohlfeld, Jarnach, Klusmann, Dr. Krützfeldt, v. Oertzen, Poser, Wohlfahrt. — **Dirigieren:** Brückner-Rüggeberg, Martin. — **Chorleitung und Chor:** Detel. — **Gesang und Opernschule:** u. a. Berger, Ebers, Focke, Guillaume, Hinrichs, Koberg, Melchert, Dr. Poley, Rees, Stein, Wolff. — **Klavier:** u. a. Besch, Gebhardt, C. Hansen, Henry, Schöensee, Schröter, Schultze-Klingström, Stöteraue, Weber, Zur. — **Orgel:** u. a. Förstemann, Lipp, Wunderlich. — **Cembalo:** Albes, E. Hansen. — **Streichinstrumente:** u. a. Distler, Hamann, Hanke, Hauptmann, Hendriks, Lang, Nellen, Röhn, Schüchner, Troester, Ziolkowski. — **Blas- und sonstige Orchesterinstrumente:** u. a. Eggers, Hinz, Keller, Krause, Raasch, Rohland, Schaefer, Weber. — **Harfe:** Meisen. — **Seminare:** Privat-Musik: Schröter; Schulmusik (Volksschule und Gymnasium): Detel. — **Ev. Kirchenmusik:** Dr. Feldmann, Dr. Rauhe. — **Schauspiel:** Lenschau, Marks, Nagel. — **Studio für Neue Musik:** Dr. Krützfeldt. — Aufnahmeprüfungen: März und September, Schauspiel nur März.

**KÖLN Staatl. Hochschule für Musik.** Köln, Dagobertstraße 38, Fernruf 7 04 41, 7 04 51 (Zentrale Johannishaus)

Direktor: Prof. Heinz Schröter, Stellv. Direktor: Prof. Rudolf Petzold

**Hochschulklassen:** Gesang: Bosenius, Glettenberg, Marten. — **Klavier:** Anwander, Schmidt, Schmitz-Gohr, Schröter. — **Geige:** Marschner, Rostal. — **Cello:** Cassado, Steiner. — **Komposition:** Petzold, Schroeder, B. A. Zimmermann. — **Dirigieren:** von der Nahmer, Sawallisch. — **Chorleitung:** Hammers. — **Orgel:** Dr. Klotz, Zimmermann. — **Kammermusik:** Dr. Kehr. — **Musikal. Theater:** Schuh. — **Opernklasse:** Haberland, Hammers. — **Institut f. Bühnentanz:** v. Milloss. — **Operndorschule:** Hammers — **Institut für Schulmusik und Realschulausbildung:** N. Schneider. — **Institut für kath. Kirchenmusik:** Msgr. Wendel. — **Institut für evang. Kirchenmusik:** Dr. Klotz. — **Privatmusiklehre (Seminar):** A. Schneider. — **Orchesterschule:** Dr. Steves. — **Chor:** Schröder. — **Orchester:** von der Nahmer. — **Seminar für Rundfunk- und Filmmusik:** Dr. Goslich, B. A. Zimmermann. — **Seminar für Musikkritik:** Dr. Silbermann. — **Kursus für Jazzmusik:** Edelhagen.



# STUDIUM AN DEN STAATLICHEN MUSIKHOCHSCHULEN DER BUNDESREPUBLIK EINSCHLIESSLICH WESTBERLINS

## MÜNCHEN Staatl. Hochschule für Musik. München 2, Arcisstraße 12. Telefon 55 82 54

Präsident: Prof. Karl Höller. Direktor: Prof. Anton Walter  
Ausbildung in allen Lehrfächern der Musik sowie im Künstlerischen Lehramt. Aufnahmeprüfung Ende September. **Mitglieder des Lehrkörpers u.a.:** Walter (Schulmusik), Bialas, Genzmer, Höller, Lehner (Komposition), Eichhorn, Lessing, Mennerich (Dirigieren), Schieri (Chorleitung), Dr. Hafner (kath. Kirchenmusik), Högner (evang. Kirchenmusik), Gruberbauer, Holm, Hotter, Hüsch, Kayßler-Beblo, Kupper, Reuter, Schmitt-Walter (Gesang), Kurt Arnold, Bohnen, Dommès, Hindemith-Landes, Hübsch, Koebel, Rosl Schmid, Steurer, Then-Bergh, Wührer (Klavier), Stadelmann (Cembalo), Richter, Wismeyer (Orgel), v. Beckerath, Büchner, Härtl, Laurent, Raba, Reichardt, Georg Schmid, Stiehler, Stross, Ortner (Streichinstrumente), Theurer, Noeth, Uhlemann, Sertl, Porth, Lentrott (Orchesterinstrumente), Dr. Pfrogner, Dr. Valentin, Dr. Zentner (Musikwissenschaft), Gebhardt (Seminar für Musikerzieher), Heinz Arnold, Böhner, Daubner, Gundlach (Opernschule), Haas (Opernchorgesang).

## SAARBRÜCKEN Staatl. Hochschule für Musik. Kohlweg 18, Tel. 2 80 80

Direktor: NN. Stellvertretender Direktor: Prof. Dr. Herbert Schmolzi  
**Meisterklassen:** Prof. Földes (Klavier), NN (Violine), Prof. Gendron (Violoncello), Kammersänger Greindl (Gesang), Konietzky (Komposition), Prof. Wüst (Dirigieren). — **Gesang:** Fuchs, Schloßhauer, Fougner. — **Klavier:** Prof. Griem, Dr. Müller, H. u. K. Schmitt, Sellier. — **Cembalo:** Lonnendonker. — **Orgel:** Schneider, Oehms, Rahner, Sander. — **Violine und Viola:** Prof. Bus, Hoenisch, Strauß. — **Sämtliche übrigen Orchesterinstrumente** — **Tonsatz:** Dr. Klein, Lonnendonker, Dr. Loskant. — **Dirigieren:** Lonnendonker, Dr. Loskant, Schmolzi. — **Chor:** Schmolzi. — **Orchester:** Dr. Loskant. — **Kammermusik:** Hoenisch, Konietzky. — **Musikwissenschaft:** Prof. Dr. J. Müller-Blattau. — **Sprechen:** Dr. Geißner. — **Schulmusik:** Schmolzi, Graetschel, Prof. Dr. Kopper, Dr. Schneider. — **Kirchenmusik (kath.):** Lonnendonker, (evgl.): Rahner. — **Privatmusiklehre:** Seminar: Griem. — **Opernschule:** Greindl, Int. Mutzenbecher, Zöllner, Leder, Wirtz. — **Schauspielschule:** Prof. Recktenwald, Int. Wedekind. Semesterbeginn: 1. April und 1. Oktober.

## STUTTGART Staatl. Hochschule für Musik. Stuttgart, Urbansplatz 2. Telefon 24 60 41/42

Direktor: Prof. Hermann Reutter. Stellv. Direktor: Prof. Arno Erfurth  
**Komposition und Tonsatz:** David, Gümbel, Dr. Karkoschka, Dr. Komma, Marx, Reutter. — **Gesang:** Draeger, Hager, Lips, Mielsch-Nied, Schaible, Seeger-Müller, Sigel, Sihler, Völker. — **Violine:** Kergl, Loewenguth, Müller-Crailsheim, Stefansky, Steffen-Wendling. — **Viola:** Kessinger. — **Cello:** Biller, Gemeinhardt, Hoelscher. — **Klavier:** Buck, Erfurth, Herold, Horbowski, Lautner, Trauer, Uhde. — **Orgel:** Gerok, Liedtke, Metzger, Nowakowski, Renz. — **Chorinstrumente:** Burum, Fischer, Greaser, Hering, Hermann, Krüger, Kühn, Mess, Milde, Peinecke, Stein, Stößer, Strebel, Widmaier. — **Alte Instrumente:** Praetorius, Niggemann. —  **Sprecherziehung:** Muff-Stenz. — **Rhythmik:** Pistor, Bünner, Ellersiek. — **Chor- und Chorleitung:** Grischkat. — **Dirigentenklasse, Orchester:** Müller-Kray. — **Oper, Opernchor:** Rüder, Dobbertin, Hübner, Kapper, Mende. — **Schauspiel:** Kente, Barth, Lüders, Dr. Melchinger, Norgall. — **Liedklasse:** Reutter. — **Kammermusik:** Giesen. — **Bläserstudio:** Dreisbach. — **Musikwissenschaft:** Dr. Komma. — **Schulmusik:** Marx, Binkowski. — **PM-Seminar:** Volkart. — **Tonstudio:** Haller. — Semesterbeginn jeweils 1. April und 1. Oktober.

EBERHARD WENZEL

## Das Belsazer-Lied

Eine Chorballade nach dem alttestamentlichen Bericht (Daniel 5) von dem Ende Belsazers, des Königs von Babel.

Für vier- bis sechsstimmigen gemischten Chor a cappella. (13 Min.)  
Singpartitur DM 3.60 EM 458

*Das Prof. D. Dr. Oskar Söhngen gewidmete Werk wird am 20. Juli zum 10. Deutschen Evangelischen Kirchentag in Berlin uraufgeführt.*

Verlag Merseburger Berlin=Nikolassee

## Deutsches Singschullehrer- und Chorleiterseminar

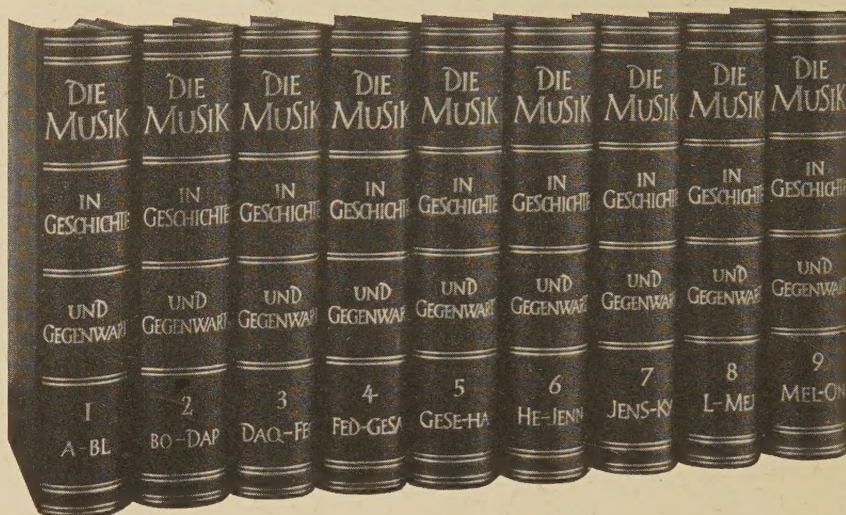
in Verbindung mit der  
Albert Greiner-Singschule der Stadt  
Augsburg gegründet 1905

Leitung: Oberstudiendirektor  
Josef Lautenbacher

Am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar Augsburg sind für das Schuljahr 1961/62 zwei Lehrgänge vorgesehen. **Der Herbstlehrgang 1961 dauert vom 18. September bis 9. Dezember 1961, der Frühjahrslehrgang 1962 dauert vom 8. Januar bis 31. März 1962.** Aufbauend auf der von Albert Greiner entwickelten Jugend- und Chorstimmbildung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle Gebiete der Sprache, Gesangs- und Chorerziehung, sowie der Singschul- und Chorleitung. Die erfolgreiche Ablegung der Schlußprüfung berechtigt die Teilnehmer, als **staatlich anerkannte Singschullehrer und Chorleiter** tätig zu sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teilnehmer zugelassen werden können, ist frühzeitige Anmeldung geboten. Die Bedingungen erhalten Interessenten kostenlos zugesandt. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des Seminars, Augsburg, Maximilianstraße 59 (Leopold Mozart-Konservatorium.)



# MGG



Unter Mitarbeit von etwa 700 Fachgelehrten aus allen Gebieten der Musik  
des In- und Auslandes herausgegeben von Friedrich Blume.

MGG — bisher 9 Bände von Aachen bis Onslow — vereinigt in sich

■ **eine große Musikgeschichte der Welt**  
in Epochen-, Länder- und Städteartikeln

■ **Biographien aller Musiker**  
vom Hof der Pharaonen bis Karajan und Stockhausen

■ **eine umfassende Musiklehre**  
mit Sachartikeln, auch aus den Randgebieten der Musik

Jeder Band mit etwa 1000 Seiten, 500 Abb. und Tafeln, zahlreichen  
Notenbeispielen und Tabellen. Ln. DM 120.—. Halbleder DM 130.—.

Gesamtumfang voraussichtlich 13 Bände, Register- u. Supplementband

Auf Wunsch sofortige Lieferung der erschienenen 9 Bände. Zahlung nach Vereinbarung in Raten.  
Lieferungsmöglichkeiten vorbehalten, da nur beschränkte Vorräte.

Ausführlicher Prospekt kostenlos

NEUWERK=BUCH= U. MUSIKHANDLUNG · KASSEL=W.

# MGG



CARL BITTNER

## BACHS KLAVIERTECHNIK

Wer über Johann Sebastian Bachs Klavierwerke und die Flut der einander widersprechenden Schriften, die sie hervorgerufen haben, Untersuchungen anstellt, kommt nicht nur zu musikalischen und historischen Erkenntnissen, sondern auch zu recht ironischen Einsichten in das Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtung. Fast überall ist „der Wunsch Vater des Gedankens“, die Schlußfolgerung ein nur scheinbar allgemeingültiges *Quod-erat-demonstrandum* aus meist unbewußten persönlichen Absichten, so daß die Frage nach ihrem Wahrheitsgehalt dauernd von biographischen Erwägungen überspült wird. Nun, zu völlig objektiven, d. h. unbiographischen, allgemeingültigen Feststellungen ist sogar die Mathematik erst nach manchmal jahrhundertlangem Ringen um ihre Definitionen gelangt; dafür fehlt ihren Aussagen der unmittelbare Bezug auf das Leben. Kunst ist aber Lebensausdruck; so schöpft der Musikwissenschaftler aus seinen Untersuchungen den Willen, auf anderem Wege zur nötigen Objektivität zu gelangen, nämlich durch zweigleisige Betrachtungsweise, durch ständige Erinnerung an das allem Lebendigen anhaftende *Pro* und *Contra*, um bei seiner schließlich doch notwendigen, einseitigen Stellungnahme unabhängig zu werden von eigenen Zu- und Abneigungen.

„Es gibt keine Tatsachen, es gibt nur Deutungen.“ An diese tief sinnige Feststellung Nietzsches wird man schon bei der Frage nach Bachs „Clavier“ erinnert. Er hat bekanntlich 1731–1744 vier Bände „Clavierübung“ veröffentlicht und damit Stücke für das Cembalo, das Clavichord, sogar für die Orgel, also für jedes Klaviatur-Instrument, gemeint. Wenn wir bei unserer Untersuchung über Bachs Klaviertechnik die Orgel beiseite lassen, bleibt immer noch die Frage offen, ob wir von seiner Cembalo- oder Clavichordtechnik sprechen wollen. Oder sind beide Techniken identisch? Das ist nun durchaus nicht der Fall; sie sind sogar in entscheidenden Punkten entgegengesetzt.

Der Zupftton des Cembalos, hell und spitz, abhängig nur von Anreißstelle und vorgegebener Einregulierung, wird dynamisch vom Fingerdruck nicht beeinflusst; einmal angerissen, kann er nur noch ausklingen, solange der Finger die Taste niederhält; beim Loslassen verschwindet er. Ganz anders der Ton des Clavichords mit seiner viel einfacheren, vielleicht genialeren Mechanik. Eine metallische Schneide, „Tangente“ genannt, die auf dem Tastenende steht, drückt beim Anschlag von unten gegen die Saite, ohne während des Klanges die Berührung (daher „Tangente“) aufzugeben. Da die Tangente beweglicher Steg und Tonerzeuger zugleich ist, hat der empfindsame Finger nicht nur Farbe und Stärke des erklingenden Tones, sondern auch die Art seines Abklingens unter Kontrolle. Er kann ihn durch leichte Druck-, also Tonhöhe-Veränderung zum „Beben“ bringen, ein Effekt, der unter unkultivierten Fingern weinerlich und sentimental ausfallen mag.

Das Cembalo hat also in seinen dynamischen Grenzen die Starre des ebenso „registrierbaren“ Orgeltons ohne dessen Dauer. Das Clavichord steht dem Pianoforte näher, ist aber viel sensibler und ausdrucksvoller in seiner sphärenhaften Zartheit. Wie konträr diese beiden Klaviertechniken sind, erfährt man am besten, wenn man sie gegeneinander austauscht.

Wer die Cembalotaste nach Clavichordart vorsichtig niederdrückt, hört bei eingeschaltetem vollem Werk meist alle drei oder vier Register rasch nacheinander, statt gleichzeitig, erklingen. Bei ebenso vorsichtigem Aufheben des Fingers werden die anreißenden „Springer“ erst nach unangenehmem Schnarren die Saite dämpfen, wenn sie nicht gar steckenbleiben, ohne zu dämpfen. Die Spielbewegung des Fingers muß am Cembalo also vor allem ohne Armgewicht aus dem Grundgelenk, rasch und kraftlos erfolgen. Wer mehr Anschlagskraft anwendet, als



minimal erforderlich (Wanda Landowska nannte es „*sur-attaquer*“) oder gar nach Pianistenart sein Arm- und Schultergewicht hineinwirft — Edwin Fischer mißhandelte das Cembalo und kehrte ihm voll Verachtung den Rücken —, erzeugt keinen stärkeren Klangeffekt, sondern nur häßliche Holznebengeräusche. Nun versuche man einmal die rasche, kraftlose Cembalo-Anschlagsbewegung am Clavichord! Ein nennenswerter Ton kommt gar nicht zustande; die Tangente prallt von der Saite zurück. Man begreift nach einigen Versuchen, wie recht die alten Meister des Clavichords haben, wenn sie etwa fünfzehn Jahre Übungszeit für dieses äußerst simple Instrument in Aussicht stellen. Ja, fünfzehn Jahre, und das eigentlich nur für den Hausgebrauch! Welcher Star, der stolz seine Bach-Urtexte vorweist, bringt dazu auch die Urgesinnung mit? Dann ist es schon einfacher, wie Wanda Landowska das Clavichord als Klimperkasten für Anfänger zu diffamieren und sich dafür ein Cembalo mit Eisenrahmen und dicken Klaviersaiten bauen zu lassen, das allen Tournee-Strapazen trotzt, wenn es auch klanglich enttäuschen muß: es füllt auch so nicht die Philharmonie. Hier war der (unerfüllbare) Wunsch Vater des Gedankens: das Streben nach Massenwirkung!

Himmelweit davon entfernt ist die offenbar religiöse, auf stille Vertiefung gerichtete Natur des Meisters selbst: „*Am liebsten spielte er auf dem Clavichord*“, wie Forkel behauptet. Hat Bach sich selber dazu geäußert? Leider nicht. Wir wissen nur, daß der etwas geringere Umfang des damaligen Clavichords gegenüber dem Cembalo nicht alle seine Wünsche erfüllt haben kann. Seine Briefe sprechen nirgends davon. Nur ganz spärliche Angaben über seine dynamischen Absichten stehen in den drei Sätzen des Italienischen Konzerts und der großen Partita in h-Moll, die zusammen den II. Teil seiner „*Clavierübung*“ ausmachen. Die Stücke sind „*vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*“ gedacht. Besonders der Partita merkt man die große Sorgfalt bei der Drucklegung eines schon in Anna Magdalenas Notenbuch vorhandenen Textes an; so sind in den Ecksätzen der „*Ouverture*“ die punktierten Rhythmen, um jedes auch heute noch übliche Mißverständnis über den Charakter der „*französischen*“ Spielweise auszuschalten, nachträglich zur größeren Deutlichkeit verschärft worden — nicht aus „*modischen*“ Erwägungen, wie der Herausgeber der älteren c-Moll-Fassung, Hans David, meint. Mit der Vorschrift „*vor ein Clavicymbel mit zweyen Manualen*“ ist übrigens auch bewiesen, daß der Meister ein zweimanualiges Cembalo, wahrscheinlich mit der „*französischen*“, schon von Couperin geforderten Disposition (8' und 4' auf dem einen, 8' auf dem anderen Manual) gespielt hat. Dagegen ist klar geworden, daß der sogenannte „*Bachflügel*“ der Berliner Sammlung, der auch eine 16'-Besaitung zeigt, nie in Bachs Besitz gewesen ist.

Außer diesen Angaben für das zweimanualige Cembalo kennen wir auch seine Artikulationswünsche für diese beiden Werke und für die „*Inventionen und Sinfonien*“: einige Staccato-Punkte und Bindebögen. Diese allein widerlegen die verschiedentlich vertretene Ansicht, man müsse die Inventionen, die Bach als Lehrbeispiele für eine „*cantabile Art zu spielen*“ bezeichnet habe, in strengem Legato vortragen. Nichts widerspricht mehr dem dünnen, kurzen Klang des Cembalos, des Clavichords und auch des frühen Hammerklaviers, als diese Nicht-Artikulation, die mit den Vorschriften Ph. Emanuels und den Bemerkungen Beethovens über Mozarts „*feines, aber gehacktes*“ Spiel nicht in Einklang zu bringen ist. Wer sich davon „*handgreiflich*“ überzeugen will, studiere die Stücke, die gegen 1770 Dom Bédos de Celles in seinem Werk „*L'Art du Facteur d'Orgues*“ aufgezeichnet hat als Vorlagen für Techniker, die sie auf Walzen mechanischer Spielwerke zu stechen hatten! Es gab damals schon nicht nur Spielwerke und Flötenuhren — für die auch Haydn komponiert hat —, sondern auch Vorsatz-Mechanismen, die nach der Art der späteren „*Phonola*“ auf Cembali spielten! Auch Bachs Stücke hat man sich durchsetzt mit „*Silences d'articulation*“ vorzustellen, d. h. sie enthielten mehr Pausen als Noten!



Dem dünnen, aber präzisen Klang seiner Instrumente entsprechend, liebte Bach, besonders in langsamen Sätzen, reiche, für unser Ohr manchmal üppige Auszierung, eine Vorliebe, für die er in der Sinfonia 5 mit den eigenhändig nachgetragenen Mordenten, Doppelschlägen und Vorhaltnoten einen Beleg gibt.

Schließlich haben wir noch eine authentische Willensäußerung Bachs: die Fingersätze, die er zwei Stückchen für seinen Sohn Friedemann beigelegt hat — leider ohne Angabe der gewünschten Artikulation durch Bögen oder Punkte. Davon wäre aber eine Bewertung dieser „*Applicatio*“ abhängig. Man liest nicht ohne Bedenken das sachlich schlecht fundierte Lob Spittas, der in der Systemlosigkeit dieser Fingersetzung des Übergangs zwischen Couperin, der den Daumengebrauch noch vermied, und Ph. Emanuel, dessen Angaben in ihrer Konsequenz schon fast modern anmuten, Reichtum erblicken will: „Alle, die vor ihm waren, alle, die nach ihm kamen, wirtschafteten mit einem viel geringeren Apparat; auf der Wasserscheide zweier Gebiete stehend, herrschte er allein frei über das vorwärts wie rückwärts gelegene Land.“

Aber man wird nach diesen Feststellungen einwenden: sie betreffen eigentlich nur Bachs Texte, nicht seine „Technik“, d. h. die Kunstfertigkeit, mit der er die Texte in Klang umsetzte. Wir sind hier auf Schilderungen und Berichte angewiesen, deren Stichhaltigkeit zu prüfen wäre. So schreibt Johann Nikolaus Forkel in seinem wertvollen Büchlein „Über J. S. Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke“:

*„Nach der Sebastian Bachschen Art, die Hand auf dem Clavier zu halten, werden die fünf Finger so gebogen, daß die Spitzen derselben in eine gerade Linie kommen, die oben auf die in einer Fläche liegenden Tasten so passen, daß kein einziger Finger bei vorkommenden Fällen erst näher herbeigezogen werden muß, sondern daß jeder über dem Tasten, den er etwa niederdrücken soll, schon schwebt. Mit dieser Lage der Hand ist nun verbunden:*

1. daß kein Finger auf seinen Tasten fallen oder (wie es ebenfalls oft geschieht), geworfen, sondern nur mit einem gewissen Gefühl der innern Kraft und Herrschaft über die Bewegung getragen werden darf;
2. Die so auf den Tasten getragene Kraft, oder das Maß des Drucks, muß in gleicher Stärke unterhalten werden, und zwar so, daß der Finger nicht gerade aufwärts vom Tasten gehoben wird, sondern durch ein allmähliches Zurückziehen der Fingerspitzen nach der innern Fläche der Hand auf dem vorderen Teil des Tastens abgleitet.
3. Beim Übergang von einem Tasten zum andern wird durch das Abgleiten die Masse von Kraft oder Druck, womit der erste Ton unterhalten worden ist, in der größten Geschwindigkeit auf den nächsten Finger geworfen, so daß nun die beiden Töne weder voneinander gerissen werden, noch ineinander klingen können. Der Anschlag derselben ist also, wie Ph. Emanuel sagt, weder zu lang noch zu kurz, sondern genau so, wie er sein muß. Die Vorteile einer solchen Haltung der Hand und eines solchen Anschlages sind sehr mannigfaltig, nicht bloß auf dem Clavichord, sondern auch auf dem Pianoforte und auf der Orgel.“

Diese Schilderung des Göttinger Universitäts-Musikdirektors, erschienen 1802, ist natürlich kein Augenzeugenbericht, sondern die ebenfalls verehrungsvolle Schilderung dessen, was Forkel von Bachs Söhnen Friedemann und Ph. Emanuel erfahren und an ihrem Spiel erlebt hat. Die geschilderte Technik gilt deutlich und eingestandenermaßen für das Clavichord; sie wird allerdings in ihrer Anwendung auch auf das Hammerklavier und auf die Orgel ausgedehnt. Dahinter möchten wir freilich ein Fragezeichen setzen. Auffällig ist aber die sehr verständliche Übergehung des doch zeitlich naheliegenden Cembalos — eben aus den schon geschilderten Gründen. Man kann nur vermuten, daß Sebastian auch da mit sparsamen Finger- und Armbewegungen gespielt haben wird, wobei die Übersetzung eines Fingers über den andern, die sich im polyphonen Spiel manchmal zwangsläufig ergibt, große Gelenkigkeit vor-



aussetzt. Das Abgleiten der Fingerspitze wird er auf diesen beiden Instrumenten wohl vermieden haben.

Soviel kann über Bachs Klaviertechnik mit Sicherheit gesagt werden. Die Ausführung der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts setzt zu viel Kenntnis, Überlegung und inneren Reichtum voraus, als daß man sie dem Musiker allein überlassen könnte.

ARTHUR SCHERLE

## OPERNSTERNE IN ALTER ZEIT

Die Oper ist eine aristokratische Kunst. Die ersten Werke dieser Gattung entstanden für ein exklusives Publikum von Kunstkennern oder für höfische Kreise. Das aristokratische Prinzip spiegelt sich aber nicht nur im Zuschauerraum, sondern auch auf der Bühne. Das Spiel der Akteure gruppiert sich hier um ganz wenige „Helden“, um die Stars und Primadonnen. Theaterbau und Theaterkunst sind weitere Zeugen der monarchisch-absolutistischen Ordnung der Künste im Barock. Die Loge des Fürsten war Zentrum des ganzen Zuschauerraums. Auch im Inhalt der Opern und Ballette bestand meist irgendein Zusammenhang mit dem Fürstenhaus: entweder handelte es sich um eine Huldigungsoper, die gelegentlich einer Vermählung oder eines denkwürdigen Jubiläums der Fürstenfamilien aufgeführt wurde, oder die Herrscher wurden als Beschützer und Förderer der Musen gefeiert. Weder die Oper als künstlerisches Phänomen noch die Leistung des Ensembles fanden genügend Beachtung, sondern nur der Star oder die Primadonna. Bei der Gestaltung der Rollen mußten sich Textdichter und Komponist nach den Wünschen der Stars richten. Der Erfolg eines Opernwerkes wurde weniger dem Komponisten oder dem Textdichter zugerechnet, sondern in erster Linie dem Sänger, der alle Register seiner Gesangstechnik einsetzen mußte, um zur „Gemüts-ergötzung“ des Publikums beizutragen. Man verlangte vom Solisten nicht eine notengetreue Wiedergabe einer Gesangspartie, die der Komponist in seiner Partitur aufgezeichnet hatte, sondern die improvisierende Ausgestaltung und deren Verzierung mit Trillern, Stakkatis und Koloraturen. Es ist das gleiche Kunstprinzip wie beim Stegreifspiel der italienischen *Commedia dell'arte*, bei welcher der schriftlich fixierte Bühnentext des Autors nur die Grundlage bildet, die von den Schauspielern selbstschöpferisch ausgestaltet wird. Barocktheater ist somit Star- und nicht Ensembletheater.

In der Oper bestand — nach der Auffassung des Barock — die Kunst des Textdichters darin, für die Solisten „dankbare“ Rollen zu schreiben. Das Interesse des Publikums konzentrierte sich nicht auf die Handlung. Auch der Chor wurde weitgehend zurückgedrängt und in die Rolle eines Statisten verwiesen. Wenige Solisten beherrschten die Oper, sie sangen eine Arie nach der anderen und boten damit dem Publikum einen erlesenen, aber für unseren heutigen Geschmack doch recht einförmigen Ohrenschaus, denn Ensemblenummern wie Duette, Terzette, Quartette kommen in der Barockoper nur vereinzelt vor. Die Wertschätzung des Gesangsvirtuosen dokumentiert sich auch in der Bezahlung: Während die meist aus Italien herbeigeholten Gesangskräfte und Instrumentalisten fürstliche Gagen bezogen, mußten sich Komponist und Textdichter mit einer geringfügigen Entlohnung für ihre künstlerische Arbeit begnügen. Hieraus erklärt sich auch die Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, mit der zahlreiche Opern des Barock in einer erstaunlich kurzen Zeit von wenigen Wochen und auf Grund einer Bestellung von fürstlichen Gönnern komponiert worden sind.

Wer waren nun die Publikumsliebhaber, für die barocke Monarchen Unsummen Geldes ausgaben und prachtvolle Opernhäuser bauen ließen? Im 17. Jahrhundert beherrschte der Kastrat



Carlo Broschi, genannt Farinelli

Stich von Johann Wagner



die Bühne, der auch in der Kirchenmusik unentbehrlich war. Der Neapolitaner *Farinelli* war als Mensch eine lautere Persönlichkeit. Auch in Hofkreisen genoß er hohes Ansehen. Farinelli nützte seine Vertrauensstellung am spanischen Hof, wo er sich 24 Jahre lang aufhielt, nie zu seinem persönlichen Vorteil aus. Es wird berichtet, daß er durch den Vortrag von Arien eine beruhigende Wirkung auf das Gemüts- und Seelenleben seines Königs ausgeübt habe. Der spanische Monarch setzte in ihn ein grenzenloses Vertrauen und beauftragte ihn auch mit politisch-diplomatischen Missionen. Doch Farinelli, der vom König zum Granden ernannt worden war, blieb sein Leben lang ein bescheidener und ganz seiner Kunst hingebener Mensch.

Im 18. Jahrhundert empfand man den Einsatz von Männern in der Darstellung von Frauenpartien als „unnatürlich“. Die Primadonna nahm jetzt die Stellung ein, die bisher der Kastrast innegehabt hatte. Zwei Primadonnen sind zu nennen: *Faustina Hasse-Bordoni* und *Francesca Cuzzoni*. Beide waren in der ersten Zeit von Händels Wirken als Opernkomponist nach London engagiert worden. Zwischen beiden Primadonnen herrschte ein recht unfriedlicher Wettstreit. Gelegentlich eines gemeinsamen Auftretens im Jahre 1727 in einer Händel-Oper gingen die beiden Rivalinnen wütend aufeinander los. Diese Auseinandersetzung war das „große Ereignis“ der ganzen Spielzeit. Sie beschleunigte gleichzeitig das Ende von Händels Opernunternehmen in London. Wie sehr das Publikum damals dem Starkult huldigte, dies offenbart sich auch in der Spaltung der Kunstfreunde in Anhänger der Bordoni und der Cuzzoni. Spottgedichte und Schmähschriften der Anhänger beider Primadonnen wurden verfaßt. Der Streit der beiden Sängerinnen war um so unerfreulicher, als beide als Künstlerinnen ganz Hervorragendes leisteten. Durch ihre Launenhaftigkeit brachten sie die Komponisten oft in Verzweiflung. Von der Cuzzoni wird berichtet, daß Händel sie aus dem Fenster hinausgehalten habe, um sie zur Raison in künstlerischen Dingen zu bringen. Faustina Bordoni studierte acht Jahre Gesang, ehe sie sich in einer Operaufführung dem





Francesca Cuzzoni

Publikum vorstellte. Ihr „canto granito“, ein majestätischer Mezzosopran, und ihre würdevolle Erscheinung qualifizierten sie als ideale Interpretin von heroischen Frauengestalten. Zeichnete sich Faustina Bordoni, die Gattin des damals berühmten Komponisten Johann Adolf Hasse, schon seit ihrer Jugend durch strahlende Schönheit aus, so war Francesca Cuzzoni in menschlicher Hinsicht gerade das Gegenteil ihrer Rivalin. Sie brachte es jedoch nach einem siebenjährigen Gesangsstudium zu einer erstaunlichen Kehlkopfvirtuosität, die ihr eine mühelose Interpretation schwierigster Gesangspassagen erlaubte. Als Mensch war sie abstoßend: Es wird berichtet, daß sie ihren Gatten, einen Konzertmeister, vergiftet habe. Seit dieser Zeit war sie menschlich geächtet und durfte auf keiner Bühne mehr auftreten.

Im Gegensatz zu Italien betonte man in Frankreich stärker die Darstellungskunst bei der Ausbildung des sängerischen Nachwuchses. Kein französischer Künstler erreichte als Sänger eine derartige Perfektion wie die Italiener. Hinsichtlich der mimisch-gestischen Ausgestaltung der Rollen waren sie ihren italienischen Kollegen jedoch überlegen. Gemeinsam war beiden auch die Abenteuerlichkeit der Lebensläufe. Mademoiselle *Maupin* verursachte einen Skandal nach dem anderen: Sie trat in Männerkleidern auf und führte mit Männern zahlreiche Duelle, aus denen sie meist siegreich hervorging und sogar drei Nebenbuhler getötet haben soll. Mit 32 Jahren ist diese Künstlerin gestorben, von der gesagt wurde, sie habe ein Engels- gesicht und eine Teufelsseele. Ein vorbildlicheres Leben führte *Sophie Arnould*, eine geist- volle Frau, in deren Salon Diderot und Benjamin Franklin verkehrten. Künstlerisch über- zeugte sie insbesondere als Sängerin und Darstellerin Rameauscher und Gluckscher Frauen- charaktere. Im Gegensatz zu Sophie Arnould pflegte *Madame Favart* mehr das heitere Genre. Sie überzeugte ihr Publikum als vielseitige Sängerin, Schauspielerin, Tänzerin und Text- autorin. Zusammen mit ihrem Gatten führte sie die erste Blütezeit der Pariser Opéra Comique herbei. Bei ihr hat sich das Primadonnenideal bereits gewandelt: Nicht mehr die würdevoll auf der Bühne auftretende Heroine erscheint als Ideal, sondern die einfach ge- kleidete, unpathetisch singende, aber als Schauspielerin perfekte Künstlerin. Aus dem Prinzip der Natürlichkeit, der Vernunft, entwickelte Gluck seine Opernreform, die mit dem neuen Typus des Sängers rechnete, der auf alle Star- und Primadonnenallüren verzichtet und sich ganz in den Dienst am Werk stellt. Im Musikdrama Glucks erhielt die darstellerische Kunst eine Bedeutung, die sie bei den Italienern vorher noch nie besessen hatte.



Im Gegensatz zu Frankreich herrschte in Deutschland der italienische Operntypus vor und mit ihm der Sänger, der seine Rolle ganz vom Gesanglichen her gestaltet. In Deutschland war, insbesondere in höfischen Kreisen, das Vorurteil gegen deutsche Sänger weit verbreitet. Meinte doch Friedrich der Große, daß er lieber Pferde wiehern höre als Deutsche singen. Es gab aber auch nur wenige Talente, die mit ihren italienischen Kollegen hätten wetteifern können. Zu den hervorragendsten Künstlern gehörte damals *Gertrud Elisabeth Schmehling*, die italienische Gesangsvirtuosität mit deutscher Gemütsinnigkeit verband. Sie war ein Wunderkind, das auf Konzertreisen viel gefeiert wurde. Friedrich der Große überwand seine Abneigung gegen deutsche Sängerinnen und verpflichtete die Schmehling an die Königliche Oper in Berlin. Später wurde sie in England als Oratoriensängerin berühmt. Noch im Alter von 71 Jahren trat sie in Konzerten auf.

Voluminös, insbesondere in der Tiefe, muß der Baß und imponierend das Spiel des Wieners *Ludwig Fischer* gewesen sein, der den Osmin in Mozarts „Entführung“ kreierte hatte.

Deutschland besaß im 18. Jahrhundert noch eine größere Anzahl von begabten Gesangsvirtuososen, die aber meist nicht jenes internationale Ansehen wie ihre italienischen Kollegen genossen. Diese wurden damals zu Gastspielen in alle größeren Kulturzentren Europas von Petersburg bis London eingeladen.

RICHARD SCHAAL

## ZUR GESCHICHTE DES KLAVIERAUSZUGES

Mit dem Wort *Klavierauszug* wird in der Regel die Einrichtung eines im Original nicht für das Klavier komponierten Musikstückes zur Wiedergabe auf dem Klavier bezeichnet. Johann Adam Hiller erwähnt das Wort 1791 zum ersten Male im Vorwort zu seinen Singspiel-Bearbeitungen. Die Geschichte des Klavierauszuges reicht jedoch bis in das 16. Jahrhundert zurück.

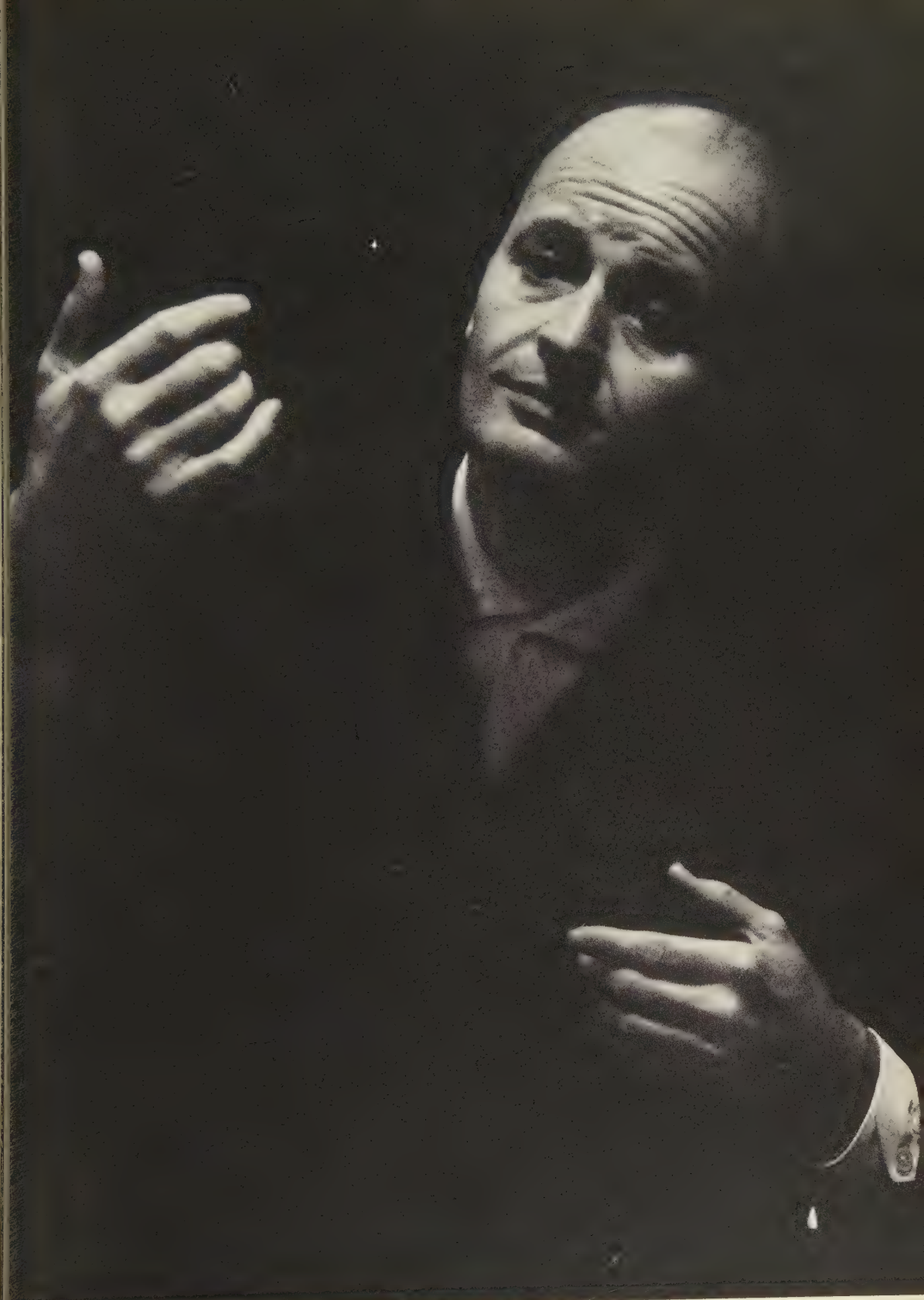
Als früheste Einrichtung eines Originalstückes (meistens Vokalwerke) für ein anderes Instrument ist die Tabulatur bemerkenswert. Es gibt solche Intavolierungen für Laute, Orgel und auch für Klavier (z. B. Klavier- oder Orgeltabulaturbücher von P. Attaignant, 1530, Faksimileausgabe durch E. Bernoulli, 1914). Das Verfahren derartiger Einrichtungen nannte man „Absetzen“ (Intavolieren). Zu unterscheiden ist die wörtliche Übertragung (also genau nach der Partitur-Vorlage) und die Form der freien Übertragung. Besonderer Wert wurde auf die einwandfreie Wiedergabe der Melodie und Harmonie gelegt. Die Lauten-Technik brachte es mit sich, daß bei der Übertragung vielfach Passagen, Diminutionen und Ornamentik hinzugefügt wurden. Neben Tabulaturen für den Bedarf der musikliebenden Dilettanten sind auch höchst komplizierte Übertragungen für die Zwecke der damaligen Virtuosen überliefert. Tabulaturen für zwei Lauten (besonders von H. J. Wecker, etwa 1552) entsprechen etwa den modernen Auszügen für zwei Klaviere. Als Vorläufer des Klavierauszuges hat auch der Generalbaß große Bedeutung, da er vielstimmige Kompositionen auf eine Fundamentstimme mit akkordischer Zwischenfüllung (Ziffernschrift) reduziert. Die ältesten Generalbaßaussetzungen (seit etwa 1590) weisen noch Ähnlichkeiten mit der Intavolierung auf. Eine besondere Erleichterung bedeutete diese frühe Form des Auszuges für den Organisten. Dieser brauchte nicht mehr die einzelnen Stimmen des jeweiligen Gesanges partiturförmig zu intabulieren, sondern besaß (seit 1594) in Gestalt der allerdings nicht immer befriedigenden Generalbaß-Drucke eine geeignete Vorlage zur akkordisch-harmonischen Begleitung der Weisen. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß in Italien Arien zunächst mit voll ausgesetzter



Klavierbegleitung (z. B. von L. Luzzaschi), in Deutschland die ältesten Lieder (so von Albert, Schütz, Selle) gleich mit beziffertem Baß erschienen<sup>1</sup>. Spätere bemerkenswerte Belege für den Generalbaß als Vorläufer des Klavierauszuges sind u. a. die beim Verlag Walsh in London gedruckten Arienauszüge Händelscher Opern. Im Druckbild erscheinen die Arien partiturmäßig (drei bis fünf Systeme), darunter befindet sich als letztes das System mit dem bezifferten Baß. Solche englischen Arienauszüge (*Songs in Score*) fanden besonders seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts weite Verbreitung. Von dieser Gestalt der Generalbaß-Gesänge führt die Entwicklung über den reichen Klavier-Part des deutschen Klavierliedes und der Solokantate mit obligatem Klavier im 18. Jahrhundert (E. Bach, V. Herbing, G. H. Stölzel) zum modernen Klavierauszug. Auch die von J. S. Bach bearbeiteten Übertragungen für Cembalo und Orgel (Werke von Albinoni, Telemann, Vivaldi) sind in diesem Zusammenhang bemerkenswert.

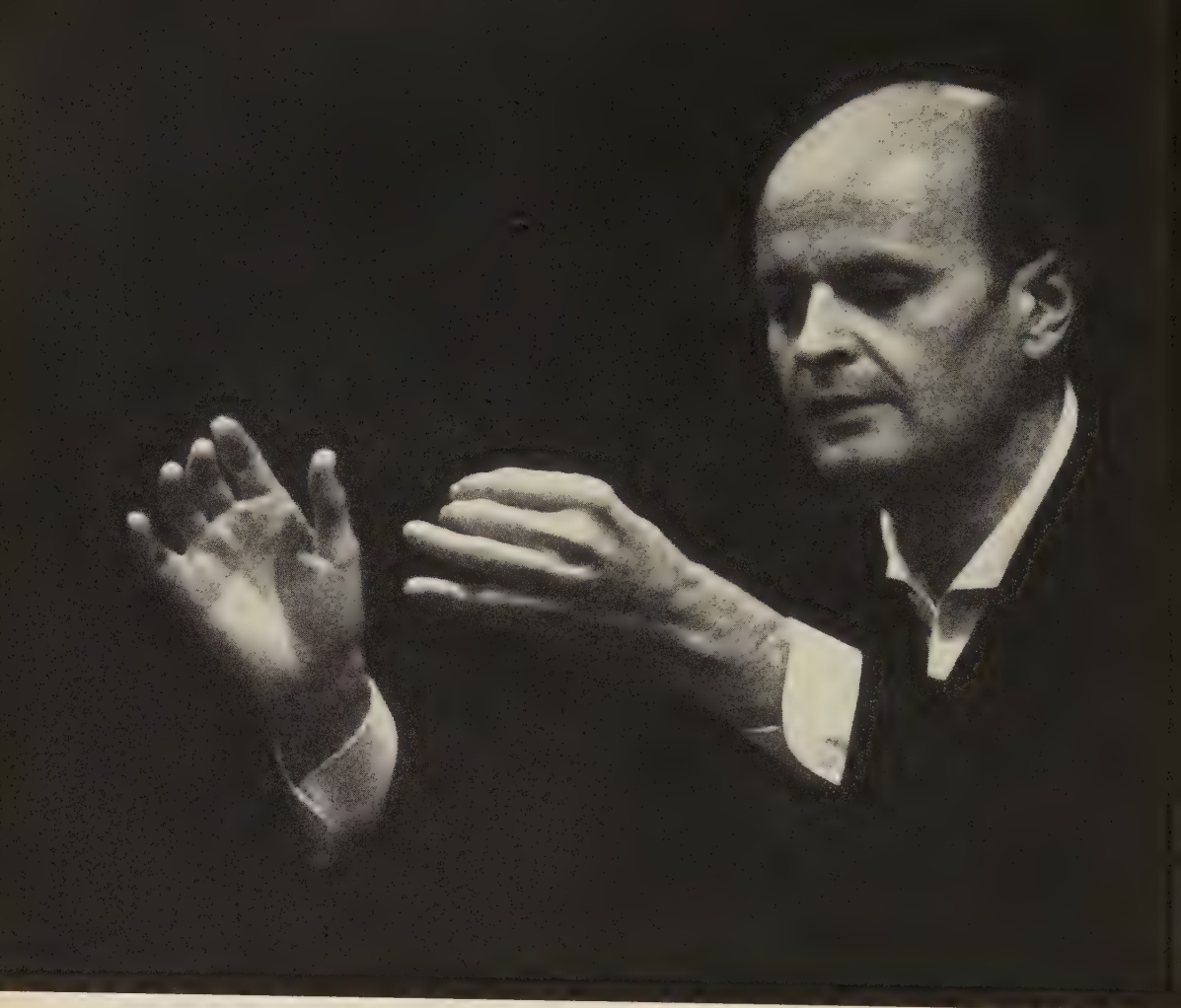
Zu den ersten Versuchen im Bereich des modernen Klavierauszuges gehören mehrere als Handschriften überlieferte Quellen. Ihr Verwendungszweck (Privatexemplare von Fürsten, Einstudier- und Direktionsexemplare) brachte es mit sich, daß sie zwar hinsichtlich der äußeren Gestaltung prächtig, hinsichtlich der musikalischen Bearbeitungsweise jedoch zum Teil mangelhaft waren. Einen der frühesten Klavierauszüge lieferte J. F. Agricola mit der Handschrift zur Oper *Cleofide* (datiert 1754). Die Übertragungsweise entspricht, obwohl an Stelle des Wortes Klavierauszug auf dem Titelblatt noch die Umschreibung „per il Cembalo“ zu finden ist, durchaus späteren, unter der Bezeichnung Klavierauszug erschienenen Bearbeitungen. Als Vorlage diente eine (für die öffentliche Aufführung benutzte und primär angefertigte) Partitur. Der Klavierauszug gibt ein nur sehr dürftiges Bild der Partitur wieder. Erreicht wird etwa der Schwierigkeitsgrad einer primitiven Sonatinensatzform. Diese Tatsache trug den Wünschen eines technisch und musikalisch nur unzulänglich orientierten Dilettantenkreises Rechnung, von der Aufführung her bekannte Arien selbst nachsingen bzw. -spielen zu können. Hervorstechendstes Merkmal der frühen modernen Klavierauszüge ist die abschließliche Aneinanderreihung der in einer Oper bzw. in einem Oratorium enthaltenen Arien bzw. Lieder oder Chorsätze. Die Reihenfolge der übertragenen Stücke, meistens mit der Sinfonia an der Spitze, entspricht derjenigen der Partitur. Selbst die in den späteren Klavierauszügen vielfach in kleinerer Schrift bzw. in kleinerem Stich wiedergegebenen Noten („kleine Nötchen“), die den Orchesterstimmen entsprechen und zunächst nur die Singstimmen-Pausen ausfüllen sowie in den Ritornellen von Gewicht sind, erscheinen bereits in Agricolas Auszug. Diese kleinen Noten sind als Wurzeln des modernen Klavierauszuges von ausschlaggebendem Interesse. Die Technik der frühen Klavierauszüge ist sehr einfach (u. a. spärliche Festlegung von Melodie und Harmonie, primitive Chorliedübertragung, Fehlen von Rezitativen und textlichen Zutaten). Neben dem Klavierauszug von Agricola liegen noch mehrere für die Entwicklung der Gattung richtunggebende Auszüge anderer Komponisten in Handschriften vor. Genannt sei der Klavierauszug zu *Ezio* von K. H. Graun (1755). Aufschlußreich ist ein Vergleich mit Wiener Auszügen, weisen diese doch (besonders Glucks *Cythère assiégée*, 1759) im Gegensatz zu den Berliner Manuskripten die Bezeichnung *Rit* (Ritornell) für die andersartige Instrumentation bei reinen Orchester-Zwischenspielen und außerdem genaue Personenangaben auf. Hervorzuheben ist ferner, daß jeder Singstimme ihr eigenes Notensystem und der entsprechende Schlüssel zugewiesen wird. Noten in kleiner Schrift fehlen, dafür fallen Instrumentationsangaben auf. Neuerungen enthält auch der als einer der frühesten gedruckten Klavierauszüge 1763 in Leipzig bei Breitkopf & Sohn erschienene, sorgfältig bearbeitete Auszug zu *Alcide* von J. A. Hasse (u. a. mit Personenverzeichnis, zwei- bis dreistimmige

<sup>1</sup> M. Hansemann: *Der Klavierauszug von den Anfängen bis Weber*, Diiss. Berlin 1940, Borna-Leipzig 1943.



PORTRÄT EINES DIRIGENTEN · FERENC FRICSAY  
FOTO: NEUMEISTER · TAFEL 23





PORTRÄT EINES DIRIGENTEN · FERENC FRICSAY  
FOTO: NEUMEISTER · TAFEL 24

Bearbeitung der Sinfonia, System der rechten Hand als oberstes System, gewissenhafte Verzierungsbezeichnung, Berücksichtigung der Rezitative).

In der Person des Komponisten und Musikschriftstellers J. A. Hiller fand der Klavierauszug seinen eigentlichen Begründer. Hillers Einsicht, der Forderung des klavierspielenden Musikliebhabers nach technisch einfachen Notenausgaben größerer Musikwerke zu entsprechen, führte ihn zur Bearbeitung mehrerer Klavierauszüge eigener und fremder Werke. Hervorzuhebendes Beispiel ist der Auszug zu seiner Operette *Lisuart und Dariolette* (Leipzig 1768). Auffallend bleibt die Dürftigkeit der technischen Einrichtung (Zweistimmigkeit in Form eines mageren Sonatinensatzes). Als Füllnoten werden „kleine Nötchen“ verwendet. Phrasierung und Dynamik sind in geringem Maße gekennzeichnet. Großen Wert legt der Bearbeiter auf absolute Harmonietreue, Haltetöne vernachlässigt er. Auffallend ist die Präzision der rhythmischen Bearbeitung. Wenig Beachtung wird dagegen der Stimmentreue gewidmet. Auch die Berücksichtigung der übrigen Elemente eines Klavierauszuges (Tonlage, Streichtremolo, Mehrstimmigkeit und Stimmführung, Instrumentationsangaben) ist noch gering. In der weiteren Entwicklung der Klavierauszüge läßt sich eine allmähliche Steigerung der Vollstimmigkeit und damit verbunden eine größere Farbigkeit des Klavierklanges feststellen. Selbst der Klavierauszug eines bereits vorhandenen Klavierauszuges sei als Kuriosum vermerkt (C. D. Stegmann, *Der Kaufmann von Smyrna*, 1773). Wichtige Stationen in der Geschichte des Klavierauszuges sind Werke von J. André (*Erwin und Elmire*, 1776, mit einem eigenen System für jede Singstimme, Hinzufügung der kleinen Noten zum obersten Singstimmen-System, bessere Übersicht über Orchester- und Singstimmen, Oktavgriffe in der linken Hand zur lagengetreuen Wiedergabe der Violin- und Baßstimme), G. Benda (*Dorfjahrmarkt*, 1776) und J. H. Rolle (*Oratorium Abraham auf Moria*, 1777). Mehrere Ausgaben tragen durch Einbeziehung begleitender Instrumente den Charakter ausgesprochener Hausarrangements. Einfachere Notierungsformen (Singstimmen und kleine Noten in einem System) fanden aus kosten- und raumsparenden Gründen eifrige Verfechter unter den Verlegern und Herausgebern. Mit dem Klavierauszug zu *Doktor und Apotheker* von C. D. von Dittersdorf (1787) tritt erstmalig der selbständige Klavierpart durchgehend angewendet in Erscheinung. Dieser Auszug gehört zu den sorgfältig gedruckten Publikationen des Verlages B. Schott in Mainz, der sich besonders auf dem Gebiet der Klavierauszug-Herstellung bereits zu Beginn seiner Tätigkeit auszeichnete. Neuerungen der äußeren Gestaltung sind ein eigenes Titelblatt mit Text- und Themabeginn der folgenden Szene vor jeder Nummer. Im Vergleich zu den Schott-Drucken wirken die Ausgaben des Berliner Verlages Rellstab sehr unvollkommen. Neben den Klavierauszügen J. F. Reichardts sind die gattungsgeschichtlich bemerkenswerten Auszüge von Werken Mozarts interessant<sup>2</sup>. Besonders die Bearbeitung der *Entführung* durch Chr. G. Neefe (1799) stellt bereits eine Form des heute gebräuchlichen Klavierauszuges dar. Die gesamte Technik der Einrichtung entspricht modernen Grundsätzen. Neue Prinzipien der Auszugspraxis haben G. J. Vogler und C. M. von Weber entwickelt. Ersterer vertritt in der Ausgabe seines *Hermann von Unna* (1799) den Standpunkt freier Bearbeitung. Bereits vor Vogler sich zeigende Tendenzen dieser Auffassung fanden in ihm einen ersten repräsentativen Vertreter. Hervorragendste Kennzeichen dieses Bearbeitungs-Stiles sind Betonung des Klavieristischen, der Phrasierung und Dynamik (erstmalige Verwendung des Crescendo-Zeichens), zugleich aber auch Nichtbeachtung der Stimmen-Treue sowie überhaupt schlechte Übertragungs-Manier. Mit szenischen Angaben zielt Vogler auf die richtige musikalische Vorstellung des Beschauers ab. Die Fortentwicklung des von Vogler beschrittenen Weges ist C. M. von Weber zu danken, dessen „klingende“ Klavierauszüge

<sup>2</sup> Die neueste Übersicht bei R. Schaal, Abschnitt *Ausgaben des Artikels Mozart* in MGG.



musikgeschichtlich von besonderem Reiz sind. Vorzüge dieser Übertragungen sind vor allem große Übersichtlichkeit des musikalischen Ablaufs und Übernahme der größtmöglichen Notenzahl aus der Partitur-Vorlage, ohne daß dadurch der Klaviersatz allzu kompakt würde. Durch klangliche Verfeinerung des Klaviersatzes erreicht Weber orchestrale Wirkungen. Über die technisch-musikalische Perfektion hinaus ist er seit Anfertigung seiner ersten Klavierauszüge (z. B. *Abu Hassan*, 1819) zu künstlerischen Neuschöpfungen gelangt, die Ausgangspunkt einer neuen Epoche der Klavierbearbeitung werden sollten. Als vollendetste Bearbeitungs-Leistung Webers und als Musterbeispiel des romantischen Klavierauszuges gilt die Übertragung des *Freischütz* (1821). Ihr Hauptmerkmal besteht in der glücklichen Lösung der Klangprobleme, besonders in der Ausnützung des vollen Umfanges der Tastatur, in der Pedalwirkung, in der Verwendung typischer Klavierfiguren und in den Instrumentationsangaben.

Im 19. Jahrhundert erlebten Klavierauszug und Arrangement, deren Grenzen sich vielfach verwischen, eine große Blüte. Reformforderungen entsprechend, darf sich der Klavierauszug nicht auf eine Auswahl von publikumswirksamen Stücken beschränken, sondern muß das ganze Werk umfassen. Neben den Noten hat er auch den vollständigen gesungenen und gesprochenen Text zu enthalten. Notwendig sind ferner nach der Reformauffassung szenische Vermerke und Instrumentationshinweise. Jeder Singstimme wird ihr eigenes Notensystem mit Text zugewiesen. Gegen falsche Sparsamkeit der Verleger (verminderte Seitenzahl durch weniger vollkommene Ausgaben) sowie gegen die unbegabten „Klavierauszügler“ richteten sich Verfechter einer einwandfreien Auszugstechnik. Zu den anerkannt guten Bearbeitern gehörten im 19. Jahrhundert A. E. Müller (Mozart-Opern), J. H. Clasing (Händel), P. Pixis (Spohr), C. Sander und W. Klage (Gluck), F. Schneider (Spontini) sowie Schwenke und Leidersdorf. Komponisten wie Spohr und Spontini lieferten auch selbst gute Auszüge ihrer eigenen Werke. Vielfach erschienen musikalische Werke überhaupt nur als Klavierauszug, sogar die Gattung der geistlichen Musik wurde in die Auszüge mit einbezogen. Die Entwicklung der Musik im 19. Jahrhundert hatte naturgemäß einen ständig wachsenden Schwierigkeitsgrad der Übertragung zur Folge. Es wurde immer komplizierter, die Klangpracht des romantischen Orchesters bzw. der Oper in ein zweihändiges System zu bannen. Als Folge zeichneten sich immer deutlicher zwei Erscheinungsformen des Klavierauszuges ab: die alle wesentlichen Bestandteile der Partitur berücksichtigende Übertragung in Gestalt der komplizierten Klavierpartitur und die weniger wörtliche Wiedergabe der Partitur in Gestalt der primitiven Auszüge. Eine neue Ära der Übertragungskunst wurde von Franz Liszt begründet, dessen virtuoser Bearbeitungsstil eng mit der Entwicklung des Klavierbaues und des Klavierspiels im 19. Jahrhundert verbunden ist. Liszts Neuerung besteht in der Übertragung der gesamten Orchester-Partitur unter Berücksichtigung sämtlicher Feinheiten und Klangschattierungen. Er wurde damit zum Begründer der Klavierpartitur (dazu gehören nicht die in den Bereich der freien Bearbeitung fallenden Paraphrasen Liszts). Zu dieser neuen Gestalt der Klavierauszüge zählen als bekannteste Belege Liszts Einrichtungen der Beethoven-Symphonien. Bemerkenswert ist, daß Liszt in seinen Klavierpartituren nirgends klavieristischen Effekten zuliebe Schwierigkeiten häuft, sondern vielmehr bemüht ist, als „gewissenhafter Übersetzer“ unter Anwendung eines trotz aller virtuoson Technik bequemen Klavierstiles jede einzelne Orchesterstimme auf dem Klavier wiederzugeben. Kompakte Klangfülle ist ihm hierzu dienlicher als gesangvoller Einzelklang. Wie hoch Liszts Übertragungskunst von Fachgenossen bewertet wurde, läßt die Behauptung Schumanns erkennen, daß man nach einem Lisztschen Klavierauszug das Originalwerk beurteilen könne. Liszts Schüler setzten den Weg der Klavierbearbeitung folgerichtig fort. Berühmt wurde Bülows *Tristan*-Klavierauszug (1860), dessen

klaviermäßiger Tonsatz trotz der vielgestaltigen Partitur-Vorlage sehr zur Verbreitung von Wagners Werken beigetragen hat. Nicht weniger bekannt wurden die Auszüge des auch als Pianist hervorgetretenen K. Tausig, der vor allem mit dem Klavierauszug zu den *Meistersingern* eine überzeugende Probe frei gestaltender Bearbeitungskunst lieferte, jedoch in anderen Ausgaben auch nicht vor Willkürlichkeiten zurückschreckte. Außerordentlich kompliziert sind die frühen Auszüge von Klindworth, dem sehr an einer wörtlichen Übertragung gelegen war. Von den übrigen Wagner-Bearbeitern zeichneten sich F. Brissler, Klink, Kogel, Mottl, Röckel, Strada und Uhlig aus. Einer der bekanntesten Bearbeiter war F. Busoni, dem zahlreiche Bach- und Liszt-Übertragungen zu danken sind. Hervorgetreten sind außerdem K. Klauser (Schumann, Liszt), Th. Kirchner (Brahms, Schumann), G. Martucci (Orchester-suiten von Bach), F. Schalk (Bruckner), L. Stark (Schubert, Schumann) und vor allem A. Dörrfel (zahlreiche Ausgaben bei Breitkopf & Härtel sowie bei Peters).

Die fortschreitende Entwicklung der Musik seit der Jahrhundertwende hat zu einer weiteren Komplizierung der Klavierauszugs-Technik, zugleich aber auch zu einer Vertiefung der Gegensätze zwischen bloßem Arrangement nach subjektiven Grundsätzen und genauer Reproduktion der Partitur geführt. Eine einheitliche Methodik ist trotz vieler Ansätze<sup>3</sup> bis auf den heutigen Tag nicht zustande gekommen, was angesichts der vielschichtigen Probleme nicht überrascht. Wesentliches Kennzeichen der Klavierauszüge im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts ist, von wenigen Ausnahmen abgesehen, die Anlage nach Grundsätzen des Arrangements. Die älteren Auszüge fast aller Musikdramen der Generation R. Strauss, M. von Schillings, F. Schreker lassen wesentliche Beziehungen zur Partiturvorgabe vermissen. Auch in der jüngeren Gegenwart haben sich die Probleme auf dem Gebiet des Klavierauszuges keineswegs geklärt. Unter den Übertragungen sind jedoch in zunehmendem Maße auf strenger Beachtung der Vorlage beruhende Auszüge feststellbar. Klavieristische Spielbarkeit und größtmögliche Partiturtreue ist bis in die Gegenwart hinein eine Idealforderung geblieben. Für eine befriedigende Beurteilung der verschiedenen modernen Übertragungs-Techniken fehlen einschlägige Vorarbeiten. Besonders markante Vertreter der Klavierbearbeitung waren um 1900 C. Besl und H. Büchel (Pfitzner-Auszüge), F. Busoni (Bach-Liszt), G. F. Kogel (Marschner, Nicolai, Spohr), G. R. Kruse (Lortzing), H. Pfitzner (E. T. A. Hoffmann, Marschner), M. Reger (Bach, Beethoven, Brahms, R. Strauss, H. Wolf), O. Singer (R. Strauss). Von neueren Bearbeitern verdienen hervorgehoben zu werden (ohne Anspruch auf vollständige Auswahl) B. Paumgartner, H. F. Redlich, O. Respighi, H. Roth, A. Ruthardt, K. Soldan, W. Weismann, A. Wenzinger.

ANNALISE WIENER

## MUSIK KANN ICH!

Sie kennen doch Quiz? Früher nannte man das „Bunter Abend mit Fragespielen“. Na also, ich wußte doch, daß Sie Quiz kennen. Wer kennt Quiz nicht! Es findet entweder in einer Stadthalle für dreitausend Personen statt oder in einem Sendesaal und ist sehr komisch. Außerdem kann man Preise gewinnen, nicht zu knapp, manchmal sogar ganz teure Sachen, Waschmaschinen und so. Auf der Bühne steht ein Mann, den man früher wahrscheinlich Spielleiter genannt hätte. Er heißt aber Quizmaster, weil das amerikanisch ist. Der Mann ruft ins Publikum, es sollten sich welche melden. Die kommen dann auch auf die Bühne und

<sup>3</sup> M. Brosike-Schoen: *Der moderne Klavierauszug*, in: *Die Musik* 16, 1923/24; grundlegend ist K. Grunsky: *Die Technik des Klavierauszuges. Entwickelt am 3. Akt von Wagners „Tristan“*, Leipzig 1911.



werden gefragt. Erst nach ihrem Namen und ihrem Beruf, dann, ob sie verheiratet sind, dann, ob die Frau mit dem Beruf und überhaupt zufrieden sei, dann, ob sie Kinder haben und wie alt die sind, dann — aber Sie kennen ja Quiz. Für die Beantwortung dieser Fragen kriegt man kein Geld und keine Preise. Dafür macht der Quizmaster Witze über Ihren Beruf und Ihre Stellung zu Ihrer Frau und über Ihre Kinder, und die Leute lachen furchtbar darüber. Es ist ja auch wahnsinnig ulkig. Dann fängt der richtige Quiz an. Es gibt da verschiedene Sorten, und die eine ist die, wo man sich aus mehreren sogenannten Wissensgebieten eins herausuchen kann, und auf dem wird man dann geprüft. Die Wissensgebiete heißen: Sport, Film, Politik, Musik, allgemeine Fragen.

Also ich wollte auch mal. Denn auf meinem Wissensgebiet bin ich einfach nicht zu schlagen, da muß ich ja gewinnen, da gibt es keinerlei Risiko. Mein Wissensgebiet ist Musik. Es gibt einfach nichts, was ich da nicht weiß. Beethoven kann ich im Schlaf, angefangen von opus 18 Nummer 1 bis zu „Fidelio“ und noch weiter, Schubert kann ich, Wagner kann ich, Verdi, Puccini, Bach, alle Fugen, jawohl, und sogar sämtliche Symphonien von Schostakowitsch und überhaupt alles, rauf und runter, Bruckner, Furtwängler, Karajan, Mozart, Haydn, Hindemith — ich kann Ihnen jeden Takt auf Anhieb benennen, den Sie wissen wollen. Also ich melde mich, und tatsächlich, es klappt, der Quizmaster ruft mich auf die Bühne. Da stehe ich und lächle fein. Der wird was erleben, sowas haben die dreitausend Leute da unten nicht alle Tage zu bestaunen! „Also Musik. Schön —“ sagt er. „Für jede richtig beantwortete Frage erhalten Sie fünf Mark. Wenn Sie die Frage nicht richtig beantworten, müssen Sie fünf Mark zahlen.“ (Zwanzig Mark hatte er mir vorher in die Hand gedrückt). Ich lächle wieder sehr fein. Na, es kann losgehen. „Nennen Sie mir“, sagte er, „nennen Sie mir den Komponisten des Liedes ‚Wenn nachts am Lago Maggiore die Anita küßt!‘“ Da soll doch einer lang hinschlagen. Weiß ich nicht. Ich schweige. „Na—?“ sagt er schadenfroh, „ich zähle bis zehn!“ Die Leute unten kichern. So ein Dofer! Auf so eine kinderleichte Frage keine Antwort! Das weiß doch jeder, wer „Wenn nachts am Lago Maggiore . . .“ komponiert hat! Bung! macht ein Gong. „Fünf Mark her“, sagt der Master. Ich bin ganz starr. „Nächste Frage“, sagt er, „unser Pianist wird Ihnen jetzt einen Walzer vorspielen, und Sie sagen uns bitte, in welchem Film der vorkommt.“ Dapingdi, dapongda spielt der Pianist. Und noch einmal, und zum dritten Male. Also das habe ich schon mal irgendwo gehört, aber in einem Film bestimmt nicht. In einem Film, wo ein Walzer vorkommt, war ich sicher die letzten fünf Jahre nicht. Bung, der Gong. „Fünf Mark“, sagt der Master. Die Leute toben vor Vergnügen. „Nächste Frage: Welches Lied singen Wulli Wubamm und Matilda Malente gemeinsam am häufigsten?“ Gerechter Strohsack! Ich kenne weder diesen Wulli noch diese — wie heißt sie? Und da soll ich wissen, welches Lied . . . Bung, fünf Mark, brüllendes Gelächter der Dreitausend. „Sollen wir es ihm sagen?“ fragt neckisch der Master. „Ja, ja, ja,“ schluchzt das Publikum selig. „Das Lied heißt: Schenk mir eine Kokosnuß, aber nicht zu klein“, verrät der Master. „Und nun die letzte Frage: Nennen Sie uns den neuesten südamerikanischen Tanz!“ Den neuesten —? Also Rumba ist es nicht. Tango auch nicht. Die beiden kenne ich nämlich aus meiner Tanzstundenzeit, aber das ist schon ziemlich lange her. Ich schweige. Unten sagt einer ganz laut: „Mensch, gibt’s denn sowas!“ und ächzt vor Lachen. Gong. Fünf Mark, die letzten. Ich bin blank. Der Master ergreift meine Hand, schüttelt sie und sagt in milde strafendem Ton: „Wissen Sie was? Sie hätten sich nicht für das Wissensgebiet Musik melden sollen. Jajaja . . . manchmal überschätzt man seine Kenntnisse!“

Der neueste südamerikanische Tanz heißt übrigens Bitschibatschi, das hat mir ein mitleidiger Teenager nachher zugeflüstert. Aber da war es ja zu spät. Meinen Ruf als Musikkenner bin ich jedenfalls los. Recht geschieht mir!

## MUSICA-BERICHT

## ALT UND NEU

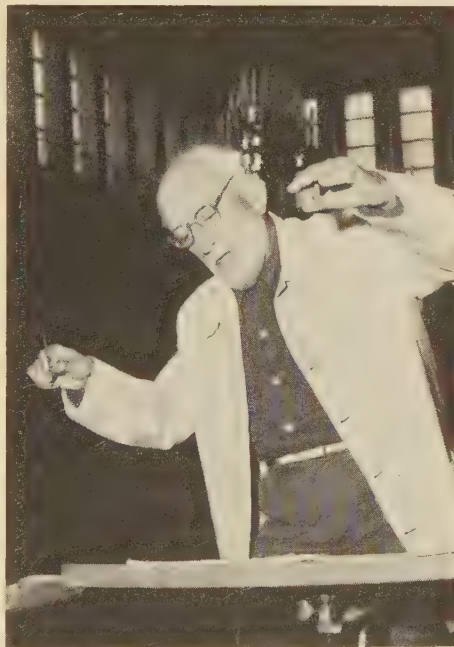
*Fast scheint es, als ob unser Musikleben von der Antithese „Alt und neu“ beherrscht ist. In Wirklichkeit freilich kommt es keineswegs auf diesen vermeintlichen Dualismus an, sondern einzig und allein auf die Qualität der Musik. Nachstehend ein Bericht, der am Beispiel Hamburgs aufzeigt, wie eine geistige Einheit gerade zwischen diesen beiden Polen gegeben ist.*

„Evolution“ ist das Stichwort Hamburg. Die beiden öffentlichen Studienreihen des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, in ihren Titeln „Altes“ und „Neues Werk“ ein dualistisches Prinzip anzeigend, geben in der Realität ihrer klingenden Beispiele Gelegenheit, geistige Verbindungslinien zwischen beiden zu erkennen. Goffredo Petrassis Konzert für Flöte und Orchester zeigt in seiner Struktur den inneren Weg seines Urhebers auf, der wiederum eindringlich auf den musikalischen Gestus der italienischen Nation verweist. Aus Keimzellen bildet sich erst die Grundreihe: eine klangliche Festigung, die sich unter Ohrenzeugen vollzieht. Das Gefällige einer nicht mehr ganz harmlosen Virtuosität metamorphosiert zur Härte. Durch den Trend zur Schärfe tönt die Sehnsucht nach schönem Klang — „Evolution“ ist das Stichwort. Im „Neuen Werk“ hörte man die Uraufführung, ins Außergewöhnliche erhoben durch die Meisterschaft des Flötisten Severino Gazzelloni. Am gleichen Abend bot Hans Schmidt-Isserstedt mit dem NDR-Sinfonieorchester und dem solistisch beschäftigten Gitarristen Anton Stingl als Uraufführung eine mehr kurzzeitige als kurzweilige „Polyphonica für Orchester“ von Hans Ulrich Engelmann, Teil einer Vierergruppe, die nach Auskunft des Komponisten unter einem gemeinsamen technischen Aspekt zu sehen sei. „Abenteuerliche Evolution“ wurde in Aussicht gestellt, ein mehr klanglich als im Hinblick auf die Komposition interessierendes Wechselspiel von rhythmisch ausgeprägtem solistischem Satz mit expressiver Orchestersprache — etwas angestrengt „südländisch“ im Ausdruck — war zu hören.

Der Brückenschlag zur Klassik mochte als unausgesprochenes Motto einer Kammermusik-Matinee des „Neuen Werkes“ angenommen werden. Das amerikanische „Fine Arts-Quartet“ brachte zwei wesentliche Werke für seine Besetzung, die indes abseits aktueller Problematik figurieren: Elliott Carters den Instrumenten sehr schöne Aufgaben zuweisendes, weiträumig-rhapsodisches, jedoch auch formal-fesselndes Streichquartett aus dem

Jahre 1951 und eine der Bartókschen Genieschöpfungen, Nr. 4 von 1928. Leonhard Sorkin, Abram Loft, Irving Ilmer und George Sopkin sind absolute Meister ihrer Instrumente, die Präzision und Reinheit ihres Spiels zwingt zur Bewunderung, aber Kühle und Beherrschtheit triumphieren über alle Härten.

An zwei Abenden gastierten die „Musici di Roma“ im „Alten Werk“. Der Titel dieser erlesenen Studioreihe, Assoziationen des Akademischen herbeirufend, diskriminierte die Musiker fast, denn was ist „alt“ an ihrem Tun? Zwar spielen sie Vivaldi, Scarlatti, ein sprühendes, espritvolles Concerto des selten zu hörenden Francesco Antonio Bonporti, ein Violinkonzert mit angehängtem Solo-Capriccio aus dem Sam-



Ernest Ansermet

Foto: Felicitas



melwerk „L'arte del Violino“ des Virtuosen *Pietro Locatelli*, aber nicht nur, daß ihr Atem bis zu Haydn und Mozart reicht — die südliche Leuchtkraft ihrer Streicherkantilene, ihre rhythmische Finesse, ihre Klangsinnlichkeit „sind herrlich wie am ersten Tag“ aller Musik. Nur bei Bach sind sie nicht recht zu Hause; das berühmte d-Moll-Konzert für zwei Violinen gerät ihnen zu spröde und „musikantisch“. Sie holen Bach vom Podest, gewiß; sie erinnern an seine italienischen Vorbilder. Aber sie vollziehen die Lösung zum Spirituellen nicht mit, zum absoluten unirdischen Tongeflecht. *Claus-Henning Bachmann*

## MUSIKFESTE

„Intolleranza 1960“

Venedig

Das 24. Internationale Fest für zeitgenössische Musik der Biennale fand mit der Uraufführung von *Luigi Nono*s „szenischer Handlung“ in zwei Akten „Intolleranza 1960“ sein herausragendes Ereignis, das nicht nur durch die mit der Premiere verbundenen neofaschistischen Demonstrationen, sondern darüber hinaus und gerade durch die Größe und Schönheit der Musik *Nono*s einen gewissen historischen Rang einnehmen wird. Der Venezianer *Luigi Nono*, dessen Kompositionen seit 1950 zunächst ausschließlich von Deutschland aus bekannt und verbreitet wurden und der besonders in seiner Vokalmusik eindrucksvolle und erschütternde Bekenntnisse zu Freiheit und Menschlichkeit gegen Intoleranz und Unterdrückung abgelegt hat, gehört zu den wenigen avantgardistischen Komponisten, denen ein *l'art pour l'art* völlig fremd ist und dem es trotz aller Modernität seiner Tonsprache niemals um Kompositionsprinzipien um ihrer selbst willen, sondern stets um eine Aussage, meist um Anklage und Protest geht. Daß er dabei nicht nur die Spezialisten für Neue Musik, sondern — wie verschiedene Aufführungen seiner kantaten-ähnlichen Werke „Il canto sospeso“, „La victoire de Guernica“ und der „Romance de la guardia civil espanola“ bewiesen haben — auch ein unvorbereitetes, aber aufgeschlossenes Publikum anzusprechen versteht, ist ein unwiderlegbarer Beweis für die menschlichen und künstlerischen Qualitäten des Komponisten *Nono* und zugleich ein hoffnungsvolles Zeichen, daß auch in unserer technisierten Welt große Kunst noch möglich ist.

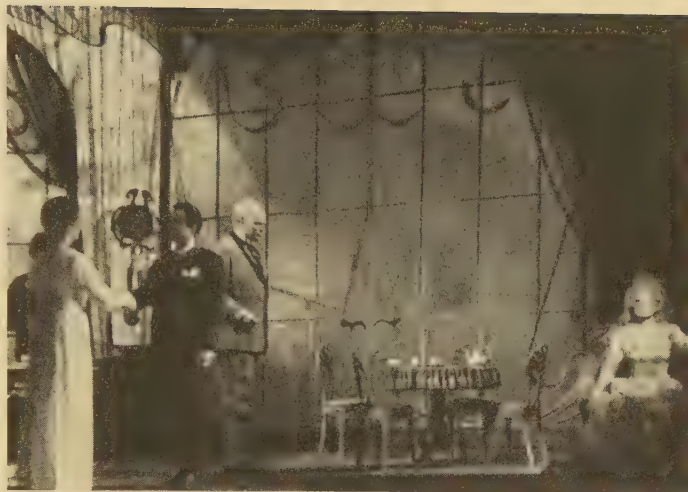
„Intolleranza 1960“ ist ein bedingungsloser Protest gegen Unterdrückung von Freiheit und Menschenwürde. Das Werk, das der Komponist „azione scenica“ nennt, ist keine Oper im üb-

lichen Sinne, sondern eher eine sinfonisch-szenische Kantate in zwei Teilen (elf Szenen) mit Einleitungs- und Schlußchor. Es handelt sich um das Schicksal eines Emigranten, der in seine Heimat zurückkehren möchte, auf seiner Heimkehr in einem andern Land in eine Demonstration gerät, mit der er nichts zu tun hat, der festgenommen, verhört und eingekerkert wird, schließlich entfliehen und seine inzwischen veränderte Heimat erreichen kann, über die eine Naturkatastrophe hereinbricht. Auf allen Stationen seines Weges erweist er, der durch eigene Schicksale Geläuterte, sich als Helfer der Unterdrückten und Hilfsbedürftigen, da er zur Erkenntnis gekommen ist, daß der Mensch dem Menschen die einzige Hilfe sei. Mit Verfolgung und Emigration, Konzentrationslager und Tortur, aber auch mit oberflächlichen Parolen wie „Wohlstand, Fortschritt, Freiheit und Frieden“, Atombomben, Kriegsdrohung und Freiheitsberaubung ist der Text von *Angelo Maria Ripellino* trotz gewisser, wohl unvermeidlicher Simplifikationen von brennender Aktualität. Eine wirkungsvolle und ohne weiteres verständliche Handlungsgrundlage bietet er, in den der Verfasser z.T. längere Zitate von J. Fucik, P. Eluard, W. Majaskowsky, B. Brecht und aus Verhörprotokollen aufgenommen hat, allerdings nicht, schon weil er durch ausgedehnte Betrachtungen unterbrochen und an eigentlicher Handlung arm ist.

Diesen Text hat *Luigi Nono* mit einer Musik versehen, in der sich große lyrische Schönheit mit erregender Ausdruckskraft zu einem Kunstwerk hohen Ranges vereinten. Es ist klar, daß *Nono*, der konzessionslose Avantgardist, keinen „Schönklang“ im üblichen Sinne schreibt. Das Orchester, dessen Instrumente kaum je vereint beschäftigt sind, wird im stark besetzten Schlagwerk und den massierten Blechbläsern zu aggressiven und geradezu explosiven Aufschreien benutzt, in sinfonischen Zwischenspielen und zur Begleitung der Vokalpartien häufig aber zu schwebenden Klängen von kaum beschreiblicher Schönheit. Wie im ganzen Schaffen *Nono*s liegt das Schwergewicht des Werkes jedoch in den Gesangspartien. In den teilweise unbegleiteten, teils vom Orchester kontrapunktierten Chören und in der Führung der Solostimmen offenbart sich der Erbe großer italienischer Meister. „Bellezza“ und „Arioso“, zwei Begriffe, die in moderner Musik verpönt scheinen, heben sich gerade vor dem Hintergrund des erschütternden Textes und der Aggressivität der Komposition auf eindrucksvolle

Henzes „Elegie für junge Liebende“ in Schwetzingen. Ingeborg Bremert · Friedrich Lenz · Dietrich Fischer-Dieskau · Eva-Maria Rogner

Foto: Winkler-Betzendahl



und z. T. ergreifende Weise ab. Die Frage, ob es sich eigentlich um serielle Musik handelt oder nicht, wird gleichgültig vor der Wahrheit dieser Musik, die Luigi Nono seinem großen Vorbild Arnold Schönberg gewidmet hat.

Die Regie von Vaclav Kaslik, dem künstlerischen Leiter des Prager Nationaltheaters, hat sich mehr auf die „Bellezza“ als auf die dramatische Inszenierung des Geschehens eingestellt. Zu Handlung und Musik hatte der venezianische Maler Emilio Vedova Hunderte von teils farbigen, teils schwarz-weißen gegenstandslosen Bildern geschaffen, von denen eine Auswahl der schönsten und wirkungsvollsten nach dem Vorbild der in Prag verwandten „Laterna magica“ aus über zwanzig Bildwerfern auf eine an sich farblose (weiße oder graue) Bühnenarchitektur (Josef Svoboda, Prag) projiziert wurde. Diese teils in ihren Farben und Formen, teils in ihren Symbolen faszinierenden, ständig wechselnden Bilder korrespondierten auf hinreißende Weise mit Schönheit und Ausdruck der Musik.

Die Solisten wurden in bewundernswürdiger Weise mit ihren schwierigen Partien fertig. Carla Henius, Heinz Rehfuss und Italo Tajo standen gegenüber Petre Munteanu und Catherine Gayer nur durch ihre kürzeren Rollen zurück. Die junge Sopranistin Catherine Gayer, der Nono übrigens die dankbarste und schönste Partie gegeben hatte, wurde mit Recht besonders gefeiert. Die Seele der Aufführung war aber Bruno Maderna. Wie er Solisten und die hervorragend spielenden Musiker des BBC-Orchesters London mit dem Ton-

band des reich differenzierten Chores zusammenhielt, wie er trotz Pfeifen und Lärmen von den Rängen keinen Augenblick die Übersicht verlor und nicht die geringste Unruhe unter Musikern und Darstellern aufkommen ließ, das ist höchster Bewunderung wert.

Wilfried Brennecke

#### Henze und Britten

Schwetzingen

Es ist immer wieder überraschend, wie trefflich es den künstlerisch Verantwortlichen der Schwetzingen Festspiele, Dr. Peter Kehm und Willy Grüb, gelingt, jenem unausweichlichen Dreiklang von Rokoko-Lokalität, Programm-Leitfaden und Spezial-Interpretation eine neue Farbe abzugewinnen. In diesem Jahre gelang es sogar besonders gut, sicher nicht nur deshalb, weil man im Stillen ein Zehn-Jahre-Jubiläum feiern wollte. Wieder hatte man einen Auftrag erteilt und hiermit den wichtigsten Akzent gesetzt, der zugleich die Festspiele zusätzlich sinnvoller erscheinen ließ. Denn man pflegt die ehrwürdige Methode, die es einst an diesem Ort gab, als Fürsten Aufträge vergaben, mit neuen Mitteln weiter. Dabei vertraut man dem eigenen Instinkt, der gereiften Überlegung und sieht sich — im Prinzipiellen zumindest — bestätigt, obwohl man ja eine „Oper im Sack“ kaufen mußte.

In diesem Jahre hieß sie „Elegie für junge Liebende“. Ihre Librettisten, W. H. Auden und Chester Kallman, die auch Strawinskys „Rake's Progress“ schrieben, sind nicht minder bedeutend als ihr Komponist Hans Werner Henze. Die Anlage wie Qualität des Librettos bestechen. Es ist so musi-



kalisch konzipiert, wie man das heute sehr selten antrifft. Dramaturgisch ging man geschickt vor, allein schon die Verzahnung des Geschehens und die Verbindung aller auftretenden Personen mit der Hauptfigur sind meisterlich. Die Handlung ist mit Atmosphäre und mit Stil an das Jahr 1910, in dem sie spielt, fast zu stark und belastend für Henze gebunden. In einem österreichischen Alpenhotel hat sich ein angehimmelter Dichter eingefunden, um hier die Visionen einer Witwe für sich auszuwerten, die erleben muß, daß ihr vor vierzig Jahren verschollener Bräutigam vom Gletscher freigegeben wird. Die Neigung einer gräßlichen und reichen Sekretärin, die Ergebnisse eines Arztes nutzt der Dichter für sein Werk ebenso bedenkenlos aus wie die Möglichkeit, ein junges Liebespaar in den Bergtod gehen zu lassen, wodurch die begonnene neue Arbeit, eine „Elegie für junge Liebende“ ihren Abschluß finden kann. Der Clou des Werkes liegt im Schluß: eine parodistisch aufgelegene Feier, bei der diese Elegie verlesen werden soll, bringt diese nur in Vokalisieren, nicht in Worten, deren der Dichter nicht mehr fähig war, die der Textautor des Librettos nie hat bieten können. Die Musik übernimmt die Rolle legitim.

Henze hat an dem ein wenig morbiden Stoff Gefallen gefunden. Sein Sinn für Elegisches hat sich ebenso sehr wie seine Liebe zum Klang bestätigen können. Aber beides hat nicht verhindert, daß Henze zu weitschweifig wurde. Nach dem zweiten Akt, dem klaren Höhepunkt des Werkes, fällt der dritte, wie die vorangegangenen fast eine Stunde lang, merklich ab, das Bergtodbild wird bedauerlich ausgewalzt und vordergründig. Henze mußte nun bald ein handfest-dramatisches Libretto in die Hände bekommen, damit er jene Konzentration, die sich beim „Homburg“ so vielversprechend ankündigte, wieder erreicht, zugleich mit jenem Grad an Phantasie koppelt, wie er im „Hirsch“ und jetzt auch in dieser „Elegie“ realisiert wurde.

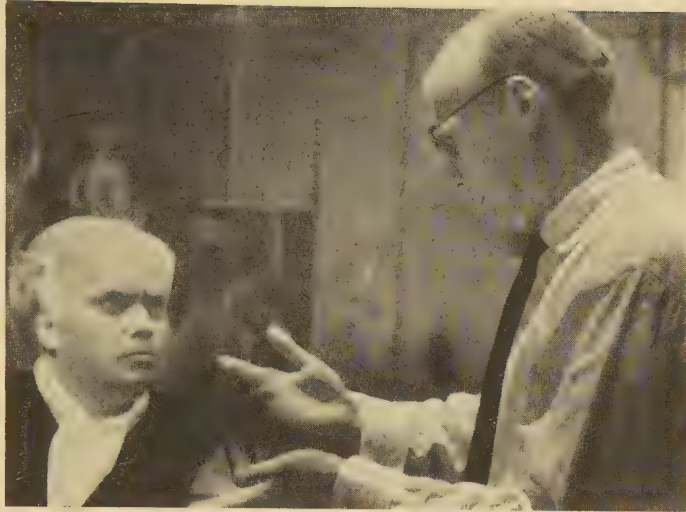
Henze hat dem kleinen Ensemble, der chorlosen Bühne ein vielfach differenziertes, klein gehaltenes Orchester gegenübergestellt. Das Schlagzeug, vorab mit Kurzton-Instrumenten, dominiert. Erstaunlicherweise nutzen sich Henzes Farbklänge nicht in der auf die Länge hin zu vermutenden Art ab; auch vermeidet Henze das Geschmäckerliche sehr wohl. Serielle Passagen stehen neben romantisch dünkenden Formulierungen, alte Arien-Formen neben neuartigem Sprechgesang. Die filigrane Partitur bringt überraschend sang-

bare und klangvolle Partien, mit denen sich ein großer Spannungsbogen spürbar füllt. Dieses Werk muß excellent interpretiert werden. Die Bayerische Staatsoper tat es in Schwetzingen in mustergültiger Form. Der Komponist führte selbst Regie, geschmackvoll, merkwürdig auf Rampen-Manier hin. Das Bühnenbild von Jürgens hatte Flair, die musikalische Leitung des jungen Bender sagte mit dramatischen Impulsen und Klangspannung zu. Die Hauptrolle war Fischer-Dieskau übertragen worden, der eine der eindrucksvollsten Operngestalten formte, die man sich denken kann: musikalisch dicht und darstellerisch faszinierend. Aber auch Eva-Maria Rogner als Witwe und Lilian Bennisgen als Sekretärin brillierten. Es gab einen klaren Uraufführungserfolg.

Das anglophile Moment setzte sich in verschiedenen wichtigen Programmpunkten fort. Neben den Serenaden- und Solisten-Konzerten, von denen der Liederabend Gloria Davys hervorgehoben sei, gefielen einige Ensembles, wiederum von besonderer Qualität, sei es das London Wind Quintett oder das Janáček-Quartett oder das Deller-Consort. Dieses war mit Madrigalen des 16. und 17. Jahrhunderts aus England, Frankreich und Italien zu hören, mit kostbaren Beispielen von Janequin, Lasso, Gesualdo und Monteverdi. Die zugleich kultivierte und nicht manirierte, perfekte und vitale Darbietung war im Sinne einer konzertanten Konversation ein Leckerbissen für Kenner und Liebhaber. Die männliche Altstimme Alfred Dellers nimmt sich im Ensemble delikate aus, solistisch findet man sich auf die Dauer gewiß kaum mit dem eigenartigen Klang ab, wenn er auch einst, vor nicht allzulanger Zeit, bei den echten Kastraten an der Tagesordnung war.

Den Beschluß der diesjährigen Festspiele machte die English Opera Group mit Britten's „Sommer-nachtstraum“. Wieder war man über die Verbindung von Rokoko-Theater, modernem Märchen und idealer Interpretation erfreut, wenn man auch eine Erinnerung an Purcells gleichnamiges Werk in einem Maße wachgerufen bekam, gegen die Britten's Arbeit und die doch recht nach Old-Vic-Diktion im Konventionellen befangene Inszenierung in den Schatten rückte. Über Britten's stark englisch temperierte und parfümierte Shakespeare-Deutung wurde hier früher schon gesprochen. Es war indes gut, bei uns die Original-Gestalt kennenlernen zu können, vor allem mit der Knabenchor-Besetzung der Elfen — einer klanglichen Delikatesse — und mit dem Altisten Burgess, der indes an die Leistungen Dellers nicht heranreichte, so musikalisch

Regiebesprechung in Schwetzingen. Dietrich Fischer-Dieskau: Hans Werner Henze  
Foto: Winkler-Betzendahl



durchdacht er auch den Oberon sang. Als ein empfindsamer Musiker stellte sich der Dirigent *Davies* vor; er entlockte dem Sinfonieorchester des Süddeutschen Rundfunks, das den instrumentalen Teil bestritt, eine erstaunliche Skala an Farbwerten des dekorativen Klanges. Der Beifall, vor allem für den anwesenden Britten, war außerordentlich stark. Die ausgezeichnet gesungenen wie gespielten Rüpelszenen dürften für diesen Erfolg mitverantwortlich gewesen sein. Schwetzingen hatte ein anregendes Finale.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### Kammermusik unserer Tage Kassel

Nicht gewagte Experimente, sondern eine viele Aspekte berücksichtigende Linie zeichnete die „Woche zeitgenössischer Kammermusik“ aus, die in diesem Jahr erstmals in Zusammenarbeit der Musikakademie und des Kulturamtes der Stadt Kassel, des Arbeitskreises für Haus- und Jugendmusik und des Amerikahauses veranstaltet wurde. Etwas lahm war der Beginn mit einem Eröffnungsvortrag von Hermann Reutter. Auch das Gastspiel der Bremer „Camerata vocale“ (Leitung Klaus Blum) erfüllte mit einem nicht gerade auf hohem Niveau stehenden Programm nicht die Erwartungen. Um so mehr fand daher ein Liederabend von Carla Henius das Interesse des Publikums. Der Abend begann mit den Lorca-Liedern von Günter Bialas, in denen die real-irrealen Wortbilder des spanischen Dichters und die musikalische Struktur seiner Verse in den großen Ge-

sangslinien und dem ausdeutenden Klavierpart ihre Entsprechung finden. Die fünf, 1916 entstandenen Lieder Bartóks leiteten über zu Schönbergs Zyklus „Das Buch der hängenden Gärten“. Gerade dieses Klavierliederwerk, in dem der Komponist zwar durch seine Loslösung von der Tonalität die Grenzen einer bisher gültigen Ästhetik durchbricht, zugleich aber keineswegs den Zusammenhang mit der spätromantischen Sphäre leugnet, scheint Weberns 1912 ausgesprochenes Wort zu bestätigen, daß Schönbergs Verhältnis zur Kunst ausschließlich im Ausdrucksbedürfnis wurzele. Erstmals war in Kassel das amerikanische „Fine Arts Quartet“ zu hören. Hier zeigte sich besonders deutlich die klug aufeinander abgestimmte Werkfolge der Musikwoche, die Schönbergs atonalen George-Liedern sein drittes, bereits in weniger orthodoxer Anwendung der Zwölftontechnik geschriebenes Streichquartett gegenüberstellte in einer sowohl spieltechnisch als auch in der formalen Gestaltung vorbildlichen Interpretation, die in dem hinreißend gespielten vierten Streichquartett Bartóks noch übertroffen wurde. Das interessanteste Stück im Schlußkonzert des *Stalder-Bläser-Quintetts* mit einem vorwiegend Schweizer Komponisten gewidmeten Programm waren unzweifelhaft Klaus Hubers „Drei Sätze in zwei Teilen“. Der streng seriell gearbeiteten Komposition liegt ein religiöses Motiv, eine Kreuzsymbolik, zugrunde, die auch den konstruktiven Aufbau bestimmt, mit deutlichem Akzent auf einem Passionschoral und komplizierten Krebs- und Umkehrungsformen in



den Seitenteilen. Die fünf hervorragenden Solisten sicherten allen Werken überzeugende Auf-  
führungen.

Mette von Kalin

### Zeitgenössische Musik

Kiel

Die *Kieler Tage zeitgenössischer Kunst*, die in diesem Jahre vor allem der Malerei und Graphik gewidmet waren, brachten einen mit vielem Beifall bedachten Vortrag von Franzpeter Goebels, der in ansprechender Art Beziehungen zwischen Musik und Malerei aufzudecken versuchte. Tags darauf setzte er sich in dem von Kurt Gudewill ins Leben gerufenen „Arbeitskreis für Neue Musik“ mit Kompositionen von Messiaen und Webern auseinander. Walther Abendroth leitete vor einer bedauerlicherweise nur kleinen Zahl von Hörern eine Vortragsreihe über das neue Theater mit einer sehr interessanten, exakt formulierten, durch gleichbleibenden Tonfall etwas ermüdenden Vorlesung über das Thema „Das Geheimnis der unmöglichen Oper“ ein, bei der die Wendepunkte durch Wagner und Weill besonders betont waren.

Wenige Tage später erfolgte dann die mit einer gewissen Spannung erwartete Erstaufführung von Brecht/Weills „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“. Der begabte Darmstädter Harro Dicks hat an dem Werk vorbei inszeniert. Anstatt „Diener zweier Herren“ zu sein, erlag er der zeitgemäßen Versuchung, ein Gesamtkunstwerk, wie es eine Oper nun einmal darstellt, seinen persönlichen Intentionen dienstbar zu machen. Das war nicht das von Brecht gewollte „epische Theater“ mit seinen sozialkritischen Akzenten. Dicks vergriff sich an der Substanz dieses wie aus einem Guß geformten Werkes durch unverständliche Striche, die das dem Werk unvorbereitet gegenüberstehende Publikum irritieren mußten. Die starke Dramatik der immer noch gegenwärtig klingenden Weillschen Musik wurde oft nicht in die durch sie erregte adäquate szenische Handlung gebracht, die vielfach zu leeren, oft gleichförmig wiederholten Formeln wurde. Das von Brecht und Weill bewußt als „Oper“ konzipierte Werk näherte sich mehr einer kabarettistischen, revuehaften „Show“. Daß es dennoch zu einem erfreulichen Erfolg führte, ist in erster Linie dem versierten Karl Heinz Strasser als Leiter des musikalischen Geschehens zu danken, dessen Mühen darauf bedacht waren, mit Hilfe von Überleitungen und Transpositionen dem Werk trotz der vielfachen Striche die Geschlossenheit der Form zu erhalten. Das zuverlässige Orchester ebenso wie der von Paul Pflüger

studierte Chor folgten seiner Interpretation auf das beste. Dazu kamen die zumeist hervorragenden Leistungen der Solisten, von denen genannt seien: Maria Hall als Jenny, Hilde Büchel als Witwe Begbick.

Von den Symphonie-Konzerten ist nach wie vor Erfreuliches zu vermelden. Niklaus Aeschbacher bringt in seinen eigenwilligen Programmen weiterhin Werke, die sonst nicht alle Tage zu hören sind. So von Dvořák die von böhmischem Musikantenblut durchdrungene Vierte Symphonie, von Bartók ungarische Volkslieder für Frauenchor und Orchester, von dem jungen Wiener Jörg Demus stilgemäß interpretiert Mozarts C-Dur-Klavierkonzert, KV 467. Von zeitgenössischen Werken waren zu hören: Kotońskys „Preludium i Passacaglia“, Dallapiccolas „Due pezzi“ und das von Lothar Ritterhoff mit hohem Können und musikantischer Souveränität gespielte Violinkonzert von Strawinsky. Als dieses Werk in einem Konzert des vom tätigen Verein der Musikfreunde eingerichteten Jugend-Konzert-Ringes erklungen war, erbat das jugendliche Publikum mit starkem Beifall die Wiederholung des letzten Satzes. Dieser Beifall galt in erster Linie der hervorragenden Darbietung durch den sympathischen Solisten; er erklärt sich aber wohl auch aus der Tatsache, daß sich die jungen Menschen von dieser Musik besonders angesprochen fühlten. Aeschbacher konfrontierte seine jungen Hörer in jedem der fünf Konzerte mit einem zeitgenössischen Werk. Durch seine launig-lehrhaften, so gar nicht schulmeisternden Erläuterungen erschloß er die einzelnen Werke, wodurch er fraglos das Interesse der jungen Menschen für diese Musik erweckte und sie für das bewußte Zuhören aufgeschlossener machte.

Edgar Rabsch

### Musica Britannica

Lüdenscheid

Das „Kleine Musikfest“ stand in diesem Jahr unter dem Leitgedanken, einen Einblick in den Reichtum englischer Renaissance- und Barockmusik zu geben. Konrad Ameln, der Gründer und Leiter dieser Musikfeste, hatte wieder hervorragende Kenner alter Musik als Interpreten verpflichtet, die Gewähr boten für jene stilleste Wiedergabe alter Musik auf alten Instrumenten, die diesen Musikfesten den besonderen Reiz geben.

In einer „Geistlichen Abendmusik“ und zwei „Kammermusiken“ wurde ein eindrucksvolles Kulturbild von der Hochblüte englischer Musik

im 16. und 17. Jahrhundert entfaltet. Neben zahlreichen Werken Henry Purcells standen Persönlichkeiten von hoher musikgeschichtlicher Bedeutung wie der Madrigalist John Dowland und William Byrd. Leider vermiste man Thomas Morley in diesem Rahmen. Aber eine Fülle kleinerer Meister wie Farmer, Wilbye, Locke und Allwood rundeten das Gesamtbild ab.

In der geistlichen Abendmusik war überragender Höhepunkt die Wiedergabe einer Messe von Byrd durch das englische Vokalquartett „*The Saltire Singers*“. Die absolute Reinheit der Intonation, die feinfühligste Dynamik dieses beseelten Singens, die vollkommene Übereinstimmung in Tonfärbung, Stimmvolumen und Stimmführung erinnerte an den Grad von Verschmelzung, den ein ideal sauber musizierendes Streichquartett erreichen kann. Aber auch als Gesangssolisten bewährten sich Patricia Clark, Constance Mullay, Edgar Fleet und Frederick Westcott in verschiedenen Kantaten, Anthems und einer konzertanten Aufführung von Henry Purcells „*Feenkönigin*“, einem „*Musical*“ des 17. Jahrhunderts zu Shakespeares „*Sommer-nachtstraum*“. Hans Oppenheim dirigierte die eigene Einrichtung der Konzertfassung, die hier erstmalig mit alten Instrumenten erklang.

Das Viola-da-gamba-Quartett der Schola Cantorum Basiliensis unter Führung von August Wenzinger musizierte Gambenfantasien von John Bull, Gibbons, Purcell und ein Consort von Locke. Das Blockflötenquartett Ferdinand Conrad sowie das Bläserquartett Otto Steinkopf mit Krummhorn und Rackett, ferner ein kleines Streichorchester unter Führung von Otto Schärnack ergaben ein farbenreiches Instrumentarium, das teils in Einzelgruppen kammermusikalisch, aber auch zusammengefaßt bei der Aufführung der „*Feenkönigin*“ den Klangreichtum barocken Musizierens wiederzugeben vermochte.

Walter Gerwig spielte in feiner Anschlagsnuancierung Lautensuiten von Dowland und Thomas Mace, Manna Hoesch bot aus dem Reichtum englischer Cembalomusik zwei Suiten von Purcell, Oswald Schrader rundete das kirchenmusikalische Konzert mit kleinen eigenwilligen Orgelstücken von Allwood und Purcell ab, die er auf dem Positiv vortrug. Im Kirchenkonzert wirkte auch unter Leitung von Ameln bei zwei Anthems von Purcell die Lüdenschneider Musikvereinigung mit, der auch als Trägerin der „*Kleinen Musikfeste*“ Dank gebührt für die Gesamtveranstaltung, die viele Musikfreunde von fern und nah angezogen hatte.

Richard Kamp

## Musiktage

Weiden

Die Weidener Musiktage, 1954 von Eberhard Otto, dem Direktor der dortigen Städtischen Musikschule, ins Leben gerufen und diesmal vor einem besonders zahlreichen und aufgeschlossenen Hörerkreis durchgeführt, dienten wiederum dem Ziel, dem Schaffen des *genius loci* Max Reger Werke geistesverwandter zeitgenössischer Komponisten gegenüberzustellen. Im letztgenannten Sinne war die Wahl diesmal auf den unlängst verstorbenen Günter Raphael gefallen. Darüber hinaus gab eine Geistliche Abendmusik auch einem Opus von Hans Fleischler Raum, einer Kantate, deren unpathetische, in der funktionellen Harmonik wurzelnde Sprache in Tilde Schraml, Emil Seiler und Elisabeth Eppelein berufene Dolmetscher fand. Neben sehr profilierten Darstellungen von Orgelwerken Regers und Raphaels wie auch einer gut disponierten Wiedergabe der Reger-Motette „*Lasset uns den Herren preisen*“ durch den Michaelschor unter Max Zahner erfuhr insbesondere Regers g-Moll-Suite für Solobratsche durch Emil Seiler eine in ihrer Transparenz und tonlichen Schönheit wahrhaft beglückende Gestaltung.

Am zweiten Abend, der traditionellen „*Stunde der Musikschule*“, brachte der beachtlich gut geschulte Chor der Anstalt unter Eberhard Otto Sätze von Reger und Raphael zu Gehör. Vielversprechende Aspekte im instrumentalen Bereich vermittelten die junge Pianistin Beate Geitner, der Geiger Karl Reichl sowie ein außerordentlich diszipliniert spielendes Schülertrio.

Das hochqualifizierte Fränkische Landesorchester Nürnberg wartete unter Erich Kloss im abschließenden Festkonzert vor einem begeisterten Publikum mit Regers Lustspiel-Ouvertüre auf, dem Concertino für Flöte und kleines Orchester von Raphael, für dessen Solopart sich Karl Schücker souverän einsetzte, und einer von hinreißenden Steigerungsmomenten bestimmten Wiedergabe der Regerschen Hiller-Variationen.

Paul Poppe

## OPER

„*Bettleroper*“ und „*Lysistrate*“ Dresden  
Nach dem Serienerfolg von Benjamin Brittens „*Albert Herring*“ griff die Staatsoper erneut zu einem Werk des Meisters der englischen Kammeroper. Man gab die „*Bettleroper*“ von Gay und Pepusch in der musikalischen Fassung von Benjamin Britten. Der Komponist sah den Stoff gleichsam durch „*seine Brille*“. Er behielt bewußt Handlung, Dialogführung sowie die Lieder, Songs





Konts „Lysistrate“ in Dresden  
Foto: Güttner

und die hübschen kleinen Ensembles der alten Ballad-Opera bei. Aber: er gab uns eben Britten — bei allem Bewahren dennoch eine Neuschöpfung eigener Art. So schrieb Britten eine mit witzigen Einfällen und Themen gespickte Ouvertüre, während die Hauptvertreter der Unterwelt auf der Bühne vom Bettler-Dichter vorgestellt werden. Ein Dutzend Musikanten trägt den Orchesterpart: Streichquintett, Holzbläser, Horn, Schlagzeug und Harfe. In dieser „erweiterten Kammermusik“ liegt Brittens eigentliche Tat. Unübertrefflich sind die Farbigkeit seines Orchesters wie die Instrumentierungskunst.

Rudolf Neuhaus und das Kammerorchester der Staatskapelle sorgten für eine delikate und transparente Wiedergabe. Durchweg wurde auch blitzsauber gesungen. Die Regie von Siegfried Blütchen blieb im Gesamtbild harmlos und ließ im Sprachlichen viele Wünsche offen. Als Gewinn verbuchte man die Bühnenbilder von Jochen Hasselwander und die Choreographie von Manfred Schnelle. In einem Ensemble meist junger Künstler schoß der erfahrene Arno Schellenberg als Mr. Peachum den Vogel ab.

In der Landesoper erfolgte die Uraufführung der „Lysistrata“ des Aristophanes mit der Musik von Paul Kont, dessen singspielhafte Oper „Traumleben“ demnächst anlässlich der Wiener Festwochen im Schönbrunner Schloßtheater aus der Taufe gehoben wird. Über 2400 Jahre ist das Thema der „Lysistrata“ des attischen Komödiendichters aktuell geblieben: Krieg oder Frieden? Genauso freilich dürfte die Vordergründigkeit des

Aristophanes mit dessen saftig-derben Späßen den Komponisten in ihren Bann gezogen haben. Ein Doppelthema also. Kont schrieb keine „Oper“ im landläufigen Sinn. Doch gab er mehr, als man mit dem Begriff „Musical“ verbindet. Der Autor ist um die Probleme einer Literaturoper nicht ganz herumgekommen. Kont verzichtete auf ein Libretto, zog für sein Opernbuch jedoch die ursprünglich sechs Bilder zu vier Schauplätzen zusammen. Allenthalben spürt man Freude und Neigung, von der Doppelthematik des Stückes wie von der Zwieltichtigkeit der Form zu profitieren.

Kont hat sich im Orchesterpart für eine starke Bläser- und Schlagzeugbesetzung entschieden. Seine Musik gibt einzelne treffende Blitzlichter. Der Komponist hat nicht mit Reiz- und Würzklängen gespart. Er arbeitet bisweilen mit einer Art von Leitmotiven, die als Teilglieder einer Reihe entnommen sind. Trotzdem überschreitet er nie die Grenzen einer erweiterten Tonalität. Monologe und Dialoge, im Sprechtönen fortgeführte, melodramatisch untermalte Partien sind ihm wichtige Ausdrucksmittel. Die Patenschaft Orffs ist mehrfach nachweisbar. Nach dem Vorbild Janáček's suchte der Komponist sprachmelodische Gesetze für seine Melodiefindungen anzuwenden. Reichlich unbequem ist die Anlage der Gesangspartien. Forciertes Sprechen und Schreien gehen auf Kosten der Schönheit.

Die in ihrer Art konsequente Regie von Dieter Bülter-Marell unterstrich die Turbulenz des Geschehens. Klaus Tennstedt bürgte als Dirigent für eine pointierte und exakte Wiedergabe. Erstaun-

liches leisteten Chöre (Fritz *Liebscher*) und Solisten, voran Ingrid *Kollmann*, die die heikle Titelpartie überlegen bewältigte. *Hans Böhm*

### Arabella 61

Köln

Natürlich ist Strauss-Hofmannsthals *Arabella* kein *Rosenkavalier* II (ebensowenig wie Bergs *Lulu* Wozzeck II wäre). Wohl aber wollten Dichter und Komponist hier wie dort Sitten- und Seelenschilder sein: das Wien Maria Theresias dort, das Wien der Fiakermilli hier. Auf das Spätbarock die Gründerjahre; auf das Stadtpalais jetzt Zobel's Lokalitäten: auf großen Faltenwurf Süßseidenes.

Ort und Zeit: Wien 1860; Hotelsalon, Öffentlicher Ballsaal, Vorflur und Stiegenhaus im Stadthotel. Das sind die Daten der Autoren. Ihre Inszenatoren beliebten neuerdings Nouveaux-Riches daraus zu lesen, Rhein-Ruhr-Empire oder Neo-Austria-Barocke 1960. Salzburg machte den Beginn damit. Köln zog jetzt nach. Ekkehard Grüber, der gastierende Bühnenbildner, suchte Praetorius plus Arent in Blau-Gold-Packung unter Lorbeerzweigen darzureichen. Hans Hartleb, der gastierende Regisseur, bewegte die Figuren der Lyrischen Komödie für Musik wie zu einer Staatsopernaktion, auf gehörige Distance und Contenance, wenssion bisweilen unter hochfliegenden Armgebärden. Was alles Liselotte Erlers kostspieliger Kostümierung im Makartpomp Raum und Rahmen gab. *Arabella* 61: Ball-Ausgebot und Schlafzimmer-Schlüssellaffaire als Hauptattraktion.

Selbst Sawallisch folgt dieser Großspur, sticht sie jedoch für das turbulente Orchester-Intermezzo zwischen Ball- und Hotelaffaire soweit auf, daß die Pein der Super-Inszenierung nun wirklich kochender Qual und verzweifelter Trunkenheit großsinfonischer Faktur weicht. Bei Strauss, zumindest bei dem Siebziger, der er über *Arabella* war, lautete der Text, die Dynamik, die Artikulation nicht unbedingt so. Allerdings, für das Ornamentale, Diskrete, wo es den Reiz der Singstimmen gründet, stützt und trägt Sawallisch vor allem das Sopranpaar *Arabella-Zdenka* so nuanciert, wie er sonst für das Programmmusikalische, Emblemträchtige den Orchesterpart kraftstrotzend hochtreibt. Daß Mandryka und Waldner, Carlos Alexander und Benno Kusdie, schon im Phänotyp befremden müssen, bleibt nicht wegzureferieren. Daß Hildegard Hillebrechts *Arabella* und Lia Montojas *Zdenka* in Stimme und Spiel Grade der Beseeltheit, der magischen Kontrasteinheit des



Gays „Bettleroper“ in Dresden. Arno Schellenberg · Christian Pötzsch  
Foto: Landgraf

Ur-Lucidor Hofmannsthals zeigen, bleibt kaum noch genug zu rühmen. Große, größte Vorbilder sind beschworen. — *Arabella*, Köln 1961, eine Zwischenlösung. *Heinrich Lindlar*

### Sieg Janáček's

Wuppertal

Die Oper „*Katja Kabanowa*“ von Leoš Janáček ist für den deutschen Theaterbesucher kein „einfaches Stück“. Wohl sind die großen russischen Romanschriftsteller, Tolstoi und Dostojewsky an der Spitze, weitgehend bekannt; sie werden als Weltliteratur von jedem der sogenannten Bildungsschicht gelesen. Die Gedanken der Russen sind so vertraut, sie werden viel diskutiert, und die eigenartige Psychologie dieser Romane hat selbst wieder eine weite Literatur auch in Deutsch nach sich gezogen.

Ja — diese *Katja*. Sie ist eine der individuellsten Gestalten, die je auf die Opernbühne gestellt wurden, eine der ergreifendsten, an seelischer Tiefe reichsten, eine der schönsten. Ein Charakter, ein geschlossener Mensch, der eine große und schöne Welt in sich, in seinem Herzen einschließt.



Ein Mensch, der von seinem Gefühl zum Ehebruch hingerissen wird und der in seiner Aufrichtigkeit durch die Selbstanklage sein Ende heraufbeschwört. Der Schluß der Oper, Katjas Tod, ist in der ganzen Opernliteratur einmalig. Es ist eine Katharsis, im antiken Sinn, es ist ein Auf-sich-nehmen der Schuld und eine Reinigung durch den Tod. Liebe, Tod, Natur — das ist hier ein Akkord, wie er noch nie auf der Opernbühne erklingen war.

Eine Regie, die diese psychologischen Kontakte herauszuarbeiten versteht, hilft dem Theaterbesucher ganz wesentlich mitzugehen und zu verstehen. Und wenn der Regisseur auch künstlerisch den Rhythmus der Musik Janáčeks, die psychologisch gegliederten musikalischen Formkomplexe in Bewegung, in das Bild umzusetzen versteht, dann schafft er einen Stil, den Stil dieser Bühnenkunst. Andreas Meyer-Hanno ist das gelungen. Musikalisch wußte man bereits nach den ersten zehn Takten, daß Ungewöhnliches zu erwarten war. Hans Drewanz heißt der Dirigent, der völlig in den Geist dieser Partitur eingedrungen ist. Er lichtet alles auf, er durchleuchtet das Geäder, er faßt in großen Bogen zusammen, er bewahrt aber auch die Freiheit der Improvisation. Ohne Frage ist diese Aufführung ein einziger Dienst an diesem einzigartigen Werk; sie ist stilbildend. Sie könnte berufen sein, dieses Werk neben „Jenufa“ in das Repertoire der deutschen Bühnen eingliedern zu lassen. Ungleich im Wert bei der Aufführung ist lediglich das Bühnenbild.

Immer wird es schwierig sein, die Kabanicha zu besetzen. Die Partie stellt nur selten in gleicher Weise erfüllbare Ansprüche: das Herrische, aber auch Große, die Reife des Alters, die Überlegenheit des Spiels, die Souveränität der Stimme. Sie ist — trotz Katja — die Hauptfigur des Werkes. Margit Kobeck-Peters ist auf einem guten Weg. Stark, ganz innerlich erfüllt, aber stets suggestiv die Katja der Ingeborg Moussa. Von den übrigen jeder auf dem richtigen Platz: Eugen Talley-Schmidt, Mikko Plosila, Wilhelm Paulsen, Manya Breier. Es war eines der starken Momente dieser Aufführung, daß jeder „da“ war, voll da, wie er da sein muß: in der Figur, im Spiel, im Kostüm, in der Maske, in der Stimme, in der Gelöstheit des Schauspielerischen.

Nun — diese Mühen haben sich bezahlt gemacht. Vierzig Vorhänge bei der Premiere, bei der zweiten Aufführung ein spürbar nachwirkender Eindruck.

Karl H. Wörner

## Vom Nutzen der Oper im Konzert

Düsseldorf

Hat es Sinn, Oper im Konzertsaal zu spielen? In der Regel werden es problematische, wenig bekannte, aber wichtige Opern sein. Für diese wäre die vorzüglichste Szenen-Wiedergabe gerade gut genug. Von ihr gefesselt, läßt das Publikum die problemvolle Musik ein-, zweimal in sich einrinnen. Danach allerdings wäre auf einmal ein starker Nachholbedarf an reinem, vom Auge nicht abgelenktem, eindringendem Zuhören da. Eben den Nachholbedarf zu befriedigen, hat sich jetzt Jean Martinon schon zweimal mit Düsseldorfer Musteraufführungen im Konzert eingeschaltet. Erst war es „L'Enfant et les Sortilèges“ von Maurice Ravel, angeschlossen an die geistreiche Kölner Erstinszenierung. Nun: „Herzog Blaubarts Burg“ von Béla Bartók, deren beste tiefgründende Bühnenwiedergabe in Wuppertal zu sehen gewesen war.

Welch überwältigender Beziehungsreichtum! Alles Gerede um Bartóks „Jugendsünde“ von 1911 wird fortan verstummen. Martinon ging aufs Ganze. Den Klanggrund malte er so impressionistisch wie möglich. Geschah es, um eine Befangenheit im „Jugendstil“ der wenig älteren Generation darzutun? Alles andere als das. Die in Tiefenschichten geröntgte Blaubartpartitur offenbarte im Überfluß Angelpunkte, Abzweigungen — Keimzellen. Verbindungen taten sich auf zu Richard Straußens harmonisch-orchestralen Entdeckertaten, Zarathustra oder auch Salome. Zur ungeheuer atmenden Dynamik Mussorgskys. Zur Polyrythmik des Leoš Janáček, des Artgenossen, den Bartók seinerzeit nicht oder nur höchst indirekt gekannt haben mag. Abermals und abermals zu dem kommenden Bartók selbst, dem mittleren und dem späten, reifen.

An zwei Abenden quitierten die jüngere und die ältere Hörschicht die Leistung Martinons und der Düsseldorfer Sinfoniker mit enthusiastischem Beifall. Hertha Töpfer sang als Judith, vibrierend leidenschaftlich, ihren lichtstarken Mezzosopran, Xavier Dépraz als Blaubart einen der schönsten schwarzen Bässe, die gegenwärtig in Europa zu finden sind, nur daß er mit der deutschen Deklamation noch keineswegs klarkam.

Heinrich von Lüttwitz

Verdi im Geiste Shakespeares Regensburg  
Der „Falstaff“ steht nach 23 Jahren wieder auf dem Spielplan. Die Inszenierung von Eberhard Kuhlmann trifft in der Anlage als Shakespeare-

Theater ins Schwarze. Man gewinnt den Eindruck einer sehr durchdacht und maßvoll geführten Shakespeare-Komödie mit einer Musik von Verdi. Das Grundanliegen dieses Spätwerkes dürfte damit erfüllt sein, nämlich den Geist des großen englischen Dichters auf die Opernbühne zu bannen. Die durch diese Anlage notwendige Bühne mit variablem Spielpodest hat Jo Lindinger kunstvoll ins Bild gesetzt. Die Filigranpartitur setzt Otto Winkler vorzüglich in Klang um. Besonders die komplizierten Ensemblesätze verdienen in ihrer ausgewogenen Wiedergabe Beachtung. Hermann Firdow gibt sich als wandlungsfähiger und komödiantischer Falstaff mit der rechten Andeutung eines heldischen Untertones. Aufmerksamkeit zieht der junge Bariton Dieter Fuchs als Ford durch Wohllaut, Technik, Ausdruck und Charakter der Stimme auf sich. Die künstlerische Geschlossenheit der Inszenierung ist mit bedingt durch Maria Kooy, Gertrud Vollath, Aurelia Richter, Charlotte Seel, Manfred Schmidt, Bernd Köhler, Paul Werder und Herbert Reiter.

Franz A. Stein

#### Eine „Buffonata“

Heidelberg

Wer die konzertante Aufführung von Wilhelm Killmayers einaktiger Ballettoper „La Buffonata“ vor einem guten halben Jahr bei der „Woche der leichten Musik“ des Süddeutschen Rundfunks in der Stuttgarter Liederhalle gehört hatte, ahnte wohl, daß dieses Stück auf die Bühne gehörte. Ja, die Musik Killmayers ist so betont illustrativ, daß sie nach der Szene förmlich lechzt, sie ist Gebrauchsmusik. Aber keineswegs so „leicht“, wie jene Woche es annehmen lassen könnte und sehr wohl endlich einmal tatsächlich „zu gebrauchen“. Es wird flink musiziert, es quirlt, aber es plätschert nicht. Den Ohren tut nichts weh — nur wüßte man gern, ob die dicke tonale Kadenz gegen Schluß Persiflage ist oder nicht. Auf der Bühne war in Heidelberg alles Parodie, hier keck, dort grotesk. Es wurde frei nach Marceau pantomimt oder colombinen-stilisiert getanzt, die szenischen Effekte purzelten nur so, man kam nicht aus dem Lachen heraus, bei dem Schwatzweiber-Quartett hörte man die Musik kaum noch — vor lauter Vergnügen im Parkett. Hans Neugebauer als Regisseur, Annaliese Schubert als siebenfach variiertes Weibsbild, Schulthes Bühnen-Zirkus-Bild, das zuverlässige, ordentliche Ensemble und Killmayers ankurbelnde musikalische Leitung schenkten dem amüsant-heiteren, wenn auch nicht modernen, so doch zeitgenössischen, jedenfalls



Verdis „Falstaff“ in Regensburg

Foto: Bems

hinreißenden lustigen Operneinakter eine sehr erfolgreiche Uraufführung.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### „Peer Gynt“

Detmold

Unerwartet starke Eindringlichkeit der Wirkung, plastische Profilierung, ideale Zusammenarbeit zwischen Dirigenten- und Regiepult zeichneten die Inszenierung von Egks „Peer Gynt“ unter Paul Sixt und in der Regie Horst Redays aus. William Bruce Murray fügte in der Titelpartie sehr glücklich die Charakterzüge der Figur zu einer Bühnengestalt von großer Geschlossenheit. Die ganze Kühle und Herbheit der norwegischen Atmosphäre umgab die reizvolle Erscheinung der Solveig, der die vielversprechende junge Ursula Wendt mit ihrer faszinierend schlanken und sicheren Sopranstimme nachhaltige Wirkung sicherte. Mitreißend spielte Elizabeth Wrandier die Rothaarige mit einer geradezu unheimlichen Vitalität. Mitbestimmend für den Erfolg wirkte das tänzerische und choreographische Können von Isolde Stützle; Ruth-Karin Beerwirths teils schön-erfreuliche, teils rücksichtslos aufreizende Kostümierungen und die eindrucksstarken Bühnenbilder Dietrich Wolffs trugen





Egks „Peer Gynt“ in Detmold. Ursula Wendt · William Murray  
Foto: Gamp

zum Erfolge bei. Eine der bestgelungenen Inszenierungen, die Intendant Will-Rasing im Landestheater herausgebracht hat. *Erwin W. Josewski*

#### „Peter Grimes“

Nordhausen

In beachtlicher Inszenierung brachten die Städtischen Bühnen Benjamin Britten's Musikdrama „Peter Grimes“ zur Erstaufführung. Bemerkenswert an diesem für ein kleines Operntheater gewagten Unternehmen war insbesondere die gelungene musikalische Ausdeutung der für das Werk charakteristischen sinfonischen Zwischenspiele, die unter der Stabführung von Walter Herbst zu guter Wirkung kamen. Den bis an die Grenze des Leistungsvermögens gehenden Anforderungen war der Chor — ein Hauptträger der Handlung — vom Gesanglichen (Einstudierung Walter Kupke) her gewachsen, während es der Regie (Günther Imbiel) nicht völlig gelang, die Dynamik der Musik in sinnvolle Bewegung umzusetzen. Rudolf Dresslmair bot in der Titelpartie eine sehr achtbare Leistung.

*Kurt Ganss*

#### „Die Maulwürfe“

Eisenach

In einer mutigen Inszenierung brachte das Landestheater Earl Robinsons Oper „Sandhogs“ oder

„Die Maulwürfe von Manhattan“ heraus. Dieses Musical mit seinen in bodenständigen Volksweisen, im Negerspiritual, im Song und in den verschiedenartigsten Varianten des Jazz verwurzelten Elementen ist ein Stück echter amerikanischer Musikkultur. Die Inszenierung, die von Hans Gahlenbeck musikalisch betreut wurde, lag in den Händen von Peter Ehrlich, der Chöre (Einstudierung Roland Schering) und Solisten im allgemeinen recht geschickt durch alle Phasen des mehrschichtigen Handlungsablaufes hindurch führte. Die tragenden Gesangspartien waren mit Horst Schmidt und Christel Heinze, den Möglichkeiten des Hauses entsprechend, gut besetzt.

*Kurt Ganss*

#### KONZERT

##### Musik der Zeit

Köln

Neue Musik aus ihrer ersten, expressionistischen Phase und neueste Musik aus ihrer derzeitigen postseriellen Phase erscheint immer häufiger kontrastdualistisch gepaart. Ein Zweckdualismus; die Absicht ist, diesen aus jenem Entwicklungsstand erklären, womöglich legitimieren zu wollen. Im Abzugsbild des jüngsten und letzten der vier Spezialkonzerte des WDR aus seiner Reihe Musik der Zeit für 1960/61 sah das so aus: zweimal Klanggruppen-Experiment vor der Pause, zweimal Klangfarb-Komposition nach der Pause; zwei Vertreter einer exhibitionistischen dritten Generation drüben (Calonne und Berio), zwei Führer der expressionistischen ersten Generation hüben (Webern und Schönberg).

Jacques Calonne, Jahrgang 30, Belgier, durch die Kranichsteiner Kurse gegangen, schlägt „Pages“ zur Urlektüre auf. Neunzehn Exekutanten finden auf ihren Seiten Spielanleitungen notiert, eine unabhängige, nicht fixierte, nicht temperierte Klangversammlung zu produzieren („das Klavier kann an verschiedenen Stellen verstimmt sein“). Der hierüber ausgebrochene Instrumentenstreit schien für neun volle Minuten erstaunlich unergiebig.

Mehr Phantasie verriet Luciano Berio, Jahrgang 1925, vom Elektronenstudio des Mailänder Rundfunks mit seinen „Tempi Concertati“. Auch er zielt und spielt auf ein Konzertieren in modo Klangspektrealanalyse hin. Er plazierte vier kleine, gemischt besetzte Instrumentengruppen an die vier Enden der Konzertbühne, in die Diagonale zwei Riesenflügel, in den Vierungspunkt eine Geige, an die Rampe eine Principalflöte. Diese

soll das Spiel koordinieren. Bisweilen tritt sie das Ordinariat an die Geige ab. Hin und wieder sind alle sich selbst überlassen, „nur gelenkt durch verschiedene individuelle Reaktionen“. Schließlich läuft die Aktionsfreiheit aber doch auf ein „präzisiertes Zusammenwirken“ aus. Solches „Oszillieren — zwischen gegebenen und empfangenen Zeiten — verleiht der Komposition den diskontinuierlichen Charakter der Improvisation und stellt die Spieler oft vor die Lösung jener Probleme, die jedem Akt von bewußter Freiheit innewohnen“ (Berio). In Köln hörte sich die Problemlösung so an, daß sechzehn Minuten lang wie aus zwei Dutzend verschiedenen Lehr- und Spielbüchlein quinquiliert wurde, aus Notations-exemplaren, die freitonale und diatonische Passagen kopulierten. Weniger geistreich als reizreich, jedoch nicht einmal aufreizend genug mehr, um 16 wie 160 Minuten wirken zu machen.

Nach ausgedehntem Pausevergessen alsdann drei, vier Minuten atemloser Stille über dem Saal: *Werners* frühe *fünf Miniaturstücke* für Kammerorchester (op. 10, 1911/13) klangen auf, ein wahrer Mikrokosmos an reizsamster Intervall- und Farbklang-Verspannung. Pierre Boulez suggerierte mit den Musikern des WDR Moments éternelles, die wohl unvergessen bleiben. Der Dank des Auditoriums war eindeutig genug. Wo Genie waltet, wo Experiment, gab sich fast beklemmend zu erkennen.

Die restlichen zwanzig Minuten des Kölner Kontrastprogramms gehörten einer konzertanten Ausführung von *Schönbergs* „Glücklicher Hand“ (1910/13). Dieses unglückselige „Drama mit Musik“ war vor wenigen Jahren erst noch auf der Universitätsbühne in Köln in Szene gegangen, von allen Farbschauern einer symbolschwangeren Stilbühne umspielt. Die nackte Chor-Orchester-Partitur nun nahm dem Herzblutgewächs dieses Werkes einiges an Triebpeinlichkeit. Die Monströsität blieb bestehen, auch wenn Schönbergs Wille durchsichtiger, seine Klangfarbenverfahren vergeistigter erschienen. *Heinrich Lindlar*

#### Gotik und Moderne

Hannover

Eine große künstlerische Überraschung bot *Werner Immelmann* mit seiner Kantorei in einem Konzert in der Kreuzkirche. Vortragsfolge und Ausführung stellen der Leistungsfähigkeit des Chors und darüber hinaus dem Geist und dem Willen der Kirchenmusikschule das allerbeste Zeugnis aus. Das Programm mit Werken von *Johannes Ockeghem* (Missa Mi-Mi), *Willy Burk-*

*hard* (Ezzolied) und *Heinrich Kaminski* (Deutsche Messe) war ungewöhnlich vielseitig und interessant und dabei von einem Schwierigkeitsgrad, der nur von auserwählten a-cappella-Chören bewältigt werden kann. Mit dieser eindrucksvollen chorischen Demonstration, mit dieser hervorragenden Lösung schwierigster vokaler Probleme stellt sich die Kantorei neben führende a-cappella-Chöre Deutschlands. Die vierstimmige Messe des mittelalterlichen niederländischen Meisters Ockeghem in ihrer reich verästelten und inbrünstigen Linienkunst wurde mit subtiler, fein ausgewogener Deklamation gesungen. Von dem vor sechs Jahren gestorbenen Schweizer Komponisten Burkhard führte Immelmann mit seiner Kantorei die Motette „Das Ezzolied“ nach einer Dichtung aus dem 11. Jahrhundert auf. Das vier- bis achtstimmige Werk ist schon 1927 komponiert, es berührt uns aber in der erregenden Wucht seiner asketisch-kühnen und elementaren Klangsprache, in seiner chromatischen Ausdrucksverdichtung wie ein Dokument der jüngsten Moderne. Die allem bloßen Scheinwesen abholde innere Wahrhaftigkeit dieser Chormusik, ihre kontrastreiche Dynamik, ihr herber, oft geradezu schroffer Lapidarstil, der differenzierten, zartgliedrigen Momenten nicht aus dem Wege geht, all dies wurde von Immelmann überzeugend erfaßt. Auch den esoterischen Vokalproblemen Kaminskis in der „Messe deutsch“ begegnete der Chor mit bewundernswerter innerer Aufgeschlossenheit, ja, mit glühender Hingabe, wobei die beiden Sopranistinnen *Elfriede Labusch* und *Herta Flebbe* die hochgespannten Linien des „Christe Eleison“ mit wunderbarer Reinheit und Sicherheit der Tongebung erfüllten. *Erich Limmert*

#### Zeitgenössisches

Frankfurt

Das „Frankfurter Studio für Neue Musik“ stellte sich einem interessierten Hörerkreis mit „Werken zeitgenössischer Frankfurter Komponisten“ vor. Das auf die Moderne spezialisierte „Frankfurter Streichquartett“ unter *Helmuth Schumacher* spielte drei Quartette, deren Wiedergabe kaum partiturgerechter erfolgen konnte. Von *Wolfgang Niederste-Schiee* erklang das zweite Streichquartett als viersätziges Opus in Zwölftontechnik. Der eröffnende Satz in Sonatenform zeigt einen zügigen Quartettstil mit scharf geschnittenen Themen, die die Pause als charakteristisches Ausdrucksmittel einbeziehen. Das Adagio stellt ein Rondo mit kantabler Melodik dar. Das Scherzo und das Allegrettofinale lassen eine tonale Bezogenheit der



Reihentechnik erkennen. Ein aus der Quartettpraxis konzipiertes Kammermusikwerk ist das Streichquartett d-Moll von dem Solobratscher des Rundfunkorchesters *Alexander Presuhn*. Die durch vielerlei Stilformen angeregte, klangfarbige Tonsprache setzt die Instrumente ihrer Charakteristik gemäß ein, mit betonter Bevorzugung des Cellos. Ein Thema beherrscht wie eine „*idée fixe*“ die zwölftönigen Sätze, die zuweilen Absteher in die Klangzonen Regers und des Impressionismus unternehmen. Weniger verbindlich gibt sich das gedanklich oft sehr komprimiert gearbeitete vierte Streichquartett von *Kurt Hessenberg*. Die langsamen Einleitungstakte enthalten den thematischen Kern, der sich in der Durchführung mit einem originellen Ostinato verbindet. Taktwechsel reizen als Bewegungsimpulse. Einem Rondo scherzando folgt die kontrapunktisch kunstvoll verflochtene Stimmführung des Finales. Eine so eigenständige Kammermusik setzt indes eine gründliche musikalische Durchleuchtung voraus, wie sie das „Frankfurter Streichquartett“ realisierte.

Gottfried Schweizer

#### Neueste Musik

Essen

Ein nicht großer, aber fraglos aufgeschlossener Kreis hatte sich eingefunden. Mit dem dritten Konzert „Musik der Gegenwart“ hat eine Veranstaltungsserie ihren Abschluß gefunden. Der instrumentale Teil des Programmes brachte Werke für zwei Klaviere, eingeleitet durch hinweisende Worte von *Manfred Willfort*. Für das Ohr, das mit dem Hören dieser Art Musik nicht vertraut ist, mögen individuelle Unterschiede in den Kompositionen von *Boulez*, *Pousseur* und *Zimmermann* wohl kaum erkennbar sein. Tatsache ist indessen, daß *Pousseur* und *Zimmermann* auf bereits vorgebahnten Pfaden gefolgt sind. Die Komposition von *Boulez* ist in Konzentration, Verästelung und Differenzierung am profiliertesten. *Pousseur* hat dagegen Momente, die an das traditionelle Bewegungsspiel erinnern, anderes wieder ist sehr kompakt und massiv. *Zimmermann* wirkt dagegen wie verspielt. Vielleicht stand sein Werk deshalb mit Recht am Anfang des Programmes, *Boulez* am Ende.

Für die Werke für zwei Klaviere waren die Brüder *Alfons* und *Aloys Kontarsky* die besten Anwälte. Nicht diese Geschlossenheit hatte das Liedprogramm. Es lag nicht an *Carla Henius*, sondern etwas an der Überfülle und Ungleichartigkeit des Gebotenen: Zyklen von *Heiss*, *Krenek*, *Blacher*, *Schönberg* und *Martinů*.

Worte von *Kafka* lassen Musik in jedem Fall entbehrlich erscheinen, gleichgültig wie sie gedeutet werden. Von *Krenek* und *Blacher* gingen die stärksten Impulse aus. Immerhin: als Ganzes ein kühnes Unternehmen, das seine Hörer fand. Es zeigte sich auch hier, was zu erreichen ist, wenn der Leiter ein Kopf ist. In Essen ist es der Städtische Generalmusikdirektor Professor *Gustav König*.

Karl H. Wörner

#### Ein neues Orchesterkonzert

Mannheim

Beim fünften Mannheimer Akademiekonzert hob Gastdirigent *Rolf Agop* das zweite Orchesterkonzert von *Hans Vogt* aus der Taufe. Das 1960 entstandene Werk spricht eine Sprache von aggressiver Härte. Als reiner Temperamentsmusiker hat sich *Vogt* keiner Richtung verschrieben und gelangt daher zu einer weiten Streuung seiner Mittel. Sie reichen von verfremdeter Diatonik bis in den Bereich der freien Atonalität. Das Rhythmische dominiert; aus kleinen Keimzellen werden die drei Sätze entwickelt, in denen musikantische Spiellaune vorherrscht und dichtgefügte, mitunter etwas dick instrumentierte Tutti mit durchsichtigen, fein ausgehörten Partien und expressiven Melodien kontrastieren. Auf's Ganze gesehen ist auch dieses Werk von *Hans Vogt* persönlich geprägt und bewahrt überall offene Ehrlichkeit und den Mut zum Wagnis. Mit einer Intensität, die an ihre Musikalität und ihr künstlerisches Vermögen die höchsten Anforderungen stellte, hatten sich der Dirigent und das Mannheimer Nationaltheater-Orchester das Werk erarbeitet und verhalfen ihm zu einem ausgesprochenen Publikumerfolg.

Wolfgang Ludewig

#### Eine Frau als Dirigentin

Eschwege

Die zur Zeit einzige Dirigentin Deutschlands, Musikdirektor *Gisela Jahn*, überzeugte in einem vom Kulturbund Eschwege veranstalteten Sinfoniekonzert mit dem Siegerland-Orchester durch imponierende künstlerische Leistungen und durch solides handwerkliches Können. Sie bewies damit den vermutlich zahlreichen Skeptikern unter den Hörern, daß eine Frau sehr wohl in der Lage sein kann, ein so vielgestaltiges und erfahrungsgemäß schwer zu „bändigendes“ Ensemble, wie es jedes Orchester nun einmal ist, zu führen.

Charakteristisch war die Bestimmtheit und Intensität, mit der *Gisela Jahn* ihre musikalische Konzeption dem Orchester mitteilte und es da-

durch zu einer fraglos überdurchschnittlichen Gesamtleistung anspornte. Bei dem ersten Werk des Abends (Brahms' „Haydn-Variationen“) fielen die durchweg maßvollen, besonders fein gegeneinander abgestimmten Tempi auf, die namentlich im Andante- und Moderato-Bereich ganz überraschende, dabei stets der Partitur genau folgende Modifikationen erkennen ließen, wie sie der Rezensent auch bei namhaften Dirigenten des Stückes meistens vermißt. Feine Durchzeichnung der Phrasierung, Betonung des thematisch Wesentlichen und Differenzierung der Rhythmik waren weitere Merkmale einer auf Durchleuchtung des Partiturbildes bedachten Wiedergabe.

Tibor Varga, der Solist des Abends, spielte Mozarts A-Dur Violinkonzert mit sehr intensivem, vornehmlich auf Schönklang bedachtem Ton, in den Tempi allerdings häufig recht eigenwillig. Gisela Jahn gelang es mit bemerkenswertem Geschick, das Orchester der sehr individuellen Auffassung des Geigers anzupassen.

Hauptwerk des Konzertes war Dvořáks 8. (4.) Sinfonie (G-Dur op. 88). Die zündende, rhythmische Kraft der Ecksätze dieses Werkes, ihre harmonische Farbigkeit und böhmische Melodien-seligkeit, wie auch die tänzerische Beschwingtheit des dritten Satzes kamen voll zur Geltung in einer Wiedergabe, deren Spannung und Unmittelbarkeit in keinem Augenblick nachließ. Gisela Jahn erwies hier einen „symphonischen Atem“, eine Kraft des Durchhalten-Könnens, um die mancher ihrer Pult-Kollegen sie beneiden kann.

Joachim von Hecker

## BALLETT

### Zweimal „Die sieben Todsünden“

Braunschweig

Das Ballett „Die sieben Todsünden“ ist das letzte Ergebnis der Zusammenarbeit von Bertolt Brecht und Kurt Weill, und sie sind darin sich und ihrem in der „Dreigroschenoper“ so prägnant umrissenen Stil treu geblieben. Die Agressivität von Brechts Sprache ist vielleicht nicht mehr so forsch wie ehemals — es klingt eher alles etwas gedämpft, dunkler, hier und da ein wenig resigniert — und mit Weills Musik geht es ähnlich. Der Songstil wird weiter kultiviert, mit Erfolg, auch der rhythmische Impuls ist noch da, und der Orchestersatz ist sogar kunstvoller. Aber die Popularität der Dreigroschenoper-Songs wird keines dieser Stücke erlangen, so gekonnt und ein-drucksvoll, mit unfehlbar sicherem Griff für Wirkung das Ganze ist.

Eine Aufführung des Werkes im Staatstheater gewann in der Choreographie und Inszenierung von Gertrud Pichl, von Heinz Zeebe prägnant musiziert, den an sich nicht sehr ergiebig tänzerischen Möglichkeiten das Beste ab. Das intelligent durchdachte, mit sparsamen Mitteln arbeitende Bühnenbild Bodo Kampmanns war dabei eine wesentliche Hilfe. Ergänzt wurde der Abend durch eine tänzerische Ausdeutung der „Symphonie fantastique“ von Hector Berlioz, was sich als Versuch am untauglichen Objekt erwies. Diese Musik ist, bei aller Programmatik, doch noch viel zu sehr symphonisch entwickelt und empfunden, so daß sie sich letzten Endes den bestgemeinten choreographischen Intentionen versperrt.

Willi Wöhler

Karl-Marx-Stadt

Das Ziel der außerordentlich wirksamen und von starkem Erfolg begleiteten Inszenierung von Brecht/Weills „Sieben Todsünden“ an den Städtischen Theatern war es, Brecht als dem Verfechter des epischen Theaters zu entsprechen, seinen dialektischen Gedankengängen zu folgen, den Zuschauer nicht nur durch äußeren Aufwand zu blenden oder sinnlich zu fesseln, sondern ihn zu aktivieren, seinen Denkprozeß anzuregen und seine Meinung zu provozieren.

Die wohlgedachte Regie Hinrich Köhns stellt die anschaulichen Szenen der Handlung auf eine mit sparsamen Bauteilen ausgestattete und bei offenem Vorhang rasch veränderbare Bühne. Die Choreographin, Inge Ziegler, legte bei den in diesem Werk relativ beschränkten Möglichkeiten rein tänzerischen Einsatzes ihr Augenmerk neben einer ausgezeichneten Präzision im einzelnen auf konzentrierten, auf das gesamte Werk und seine Aussage gerichteten Ausdruck, wobei pantomimische Mittel starken Anteil haben. Mit großem Gewinn übernahm diese Intentionen die junge Solotänzerin Christel Oehmichen. Auf Grund ihrer perfektionierten Sprechtechnik und hohen Musikalität meistert Mary-Edith Schreiber die Weillschen Songs in stilechter, vor allem völlig unsentimentaler Deklamationsweise und wurde zum vielbewunderten Mittelpunkt der allseitig sehr anerkannten Aufführung, an deren Geschlossenheit auch die zügige und dynamisch gut abgestimmte musikalische Wiedergabe unter Johannes Zweiniger maßgeblich beteiligt war.

Dorothea Walda



## FERNSEHEN

## Zilligs „Verlobung in St. Domingo“

Hamburg

Den Sprung vom Massenmedium des Rundfunks zu dem des Fernsehens machte jetzt in einer gestrafften Fassung Winfried Zilligs 1957 im Auftrag des NDR komponierte Oper „Die Verlobung in St. Domingo“, nachdem das Stück kürzlich in Bielefeld seine szenische Aufführung erlebt hatte, bei der weitgehend die Funkfassung auf die optische Ebene der Bühne übertragen worden war. Während dort, wie seinerzeit in der Rundfunkversion, ein Erzähler die epischen Teile des Kleistschen Originaltextes verliest, bleibt dessen Rolle in der Fernsehaufführung (Bernhard Minetti) auf die Einleitung und einige Schlußsätze beschränkt. Herta Bochim schuf für das Haus des schwarzen Rebellenführers Hoango ein weiträumiges, düsteres Bühnenbild mit oft sehr „filmisch“ betonten Hell-Dunkel-Effekten. Im Gegensatz zu dieser naturalistischen, beklemmenden Atmosphäre stand die Waldszene mit der bizarren Graphik überheller Bäume von gespenstischer Unwirklichkeit.

Etwas simplifizierend wurden die Zuschauer vor Beginn der Sendung auf die Aktualität des Stoffes mit seinem Thema der Kolonialherrschaft auf Haiti zu Beginn des 19. Jahrhunderts hingewiesen.

Zillig sprach von der Schwierigkeit, in der er sich bei der Arbeit an dieser Oper befand: nämlich die Kleistsche Novelle musikalisch zu interpretieren, sie aber nicht zu überdecken, und andererseits die Musik auch nicht zur bloßen Illustration absinken zu lassen. Diese Gefahr wurde nun bei der Fernsehaufführung deutlich, denn in der Inszenierung von Joachim Heß wurde zuweilen die literarisch-musikalische Einheit des Werkes beeinträchtigt. Es gab jedoch auch wieder atmosphärisch dichte Passagen, vor allem in den affektbetonten Szenen, die eine verhaltene Übersetzung ins Visuelle erfuhren.

Leider wurde den meisten Hörern die musikalische Deutung Zilligs, der den Gegensatz zwischen Europäern und Schwarzen durch eine zwölftönige Reihe und eine rhythmische Reihe symbolisiert, nicht bewußt, zumal auf eine musikalische Einführung verzichtet wurde, wie sie an sich unerläßlich ist, will man den großen Kreis der Fernsehteilnehmer wirklich ernsthaft mit Werken Neuer Musik vertraut machen. Von den Leistungen des Ensembles mit Helga Pilarczyk,

Maria von Ilosvay, Herbert Schachtschneider und William Ray ist nur Lobenswertes zu berichten. Winfried Zillig dirigierte sein Werk selbst.

Mette von Kalm

## MUSIKSTÄDTE IM PROFIL

## Allerlei Neuigkeiten

München

München ist in der glücklichen Lage, sich in den Konzerten von Fritz Büchtgers „Studio für neue Musik“ recht ausführlich darüber informieren zu können, was noch neben den großen arrivierten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Musik sich bemerkbar macht. Unter mannigfaltigen Gesichtspunkten wird hier dieses weite Feld abgeleuchtet. Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, wertbeständige und endgültige Musik zu entdecken, sondern vielmehr orientierende Umschau zu halten, was im Weltbereich der Musik vorgeht. So war die Begegnung mit einer Kurzoper „The Purgatory“ des amerikanischen Komponisten Hugo Weisgall in einer konzertanten Aufführung keine reine Freude. Der düster-makabre Vorwurf von dem irischen Dichter Yeats hat durch die Musik keinerlei eindeutige Gestaltung erfahren, aus der man eine klare Entscheidung für die Weiterentwicklung des heutigen Musiktheaters ableiten könnte. Bloße, an psychologischen Grausamkeiten und Ungeheuerlichkeiten sich reibende Klangekstasen fesseln heute nicht mehr. Diese deutsche Uraufführung wurde von dem Leiter des New Yorker Juilliard Orchesters Frederik Prausnitz dirigiert, der sich außerdem in der sicheren Erfassung von Werken von Britten, Dallapiccola und Büchtger als ein ausgezeichnete Beherrscher der neuen Klangwelten erwies. Da er diese anspruchsvollen Werke in kurzer Zeit mit einem kleinen, aus jungen Musikern für diesen Zweck zusammengestellten Kammerorchester erarbeiten mußte, qualifizierte er sich noch als ein außerordentlicher Orchestererzieher. In einem anderen, dem Schaffen junger Komponisten gewidmeten Abend begegnete man weiteren Vertretern des amerikanischen Musiklebens, dem ausgezeichneten La Salle-Stringquartett. Diese ganz auf eine höchst sensible Klanggestaltung bedachte Kammermusikvereinigung machte mit der Wiedergabe von Werken von Gunter Schuller, Herbert Brün und Gottfried M. König recht deutlich, wie sehr die Dissonanz in der Musik bereits den Charakter eines selbständigen Klangreizes angenommen hat. Ihre Musikalität faßt die Dissonanz nicht mehr als Kontrast zur Konsonanz, sondern hebt diesen geradezu auf, sie ebnet den Gegensatz hörbar ein

und negiert seine bisherige Ausdrucksfunktion. Damit ist ein wesentlicher Schritt zur ungestörten Erlebbarkeit der neuen Klangwelt getan, und er wurde in einer bisher kaum so erlebten Deutlichkeit offenbar. Die künstlerische Atmosphäre dieses Konzerts war so gesichert, daß die ebenfalls aus Amerika stammenden musikalischen Manipulationen von *John Cage* und *Christian Wolff* für Horn und Klavier das Publikum nicht schockieren konnten, sondern schallende Heiterkeit hervorriefen. Es dürfte kaum jemals in einem Konzert so gelacht worden sein, zumal das Publikum auf die Komik der musikalischen Darbietungen einging und mitspielte, indem es zwischen die in langen Pausenabständen erzeugten Ton- und Klangabnormitäten Geräusche der verschiedensten Art einstreute, also auf eigene Faust mitkomponierte. *György Ligeti* hatte zuvor noch über heutige kompositorische Tendenzen gesprochen und dabei festgestellt, daß alles im Fluß sei und er selbst nicht einmal versichern könne, ob auch alles so zuträfe, was er sage. Womit er eigentlich den Nagel auf den Kopf getroffen haben dürfte.

Von *Fritz Büchtger* hörte man an einem eigenen Kompositionsabend neue Werke, sechs Klavierstücke unter dem Titel „*Spiegelungen*“ und drei Stücke für Violine und Klavier. An ihnen fällt Büchtgers Streben nach aphoristischer Kürze und Konzentration auf. Die „*Spiegelungen*“ machen den Eindruck von spielerisch kontrapunktischen Betrachtungen, die, wie nach innen gekehrt, eigentlich keine Zuhörer verlangen, sondern mit denen der Spieler für sich allein sein möchte. Den beiden sechzigjährigen *Hermann Reutter* und *Ernst Krenek* waren eigene Abende gewidmet, zu denen sie auch als Klavierbegleiter gekommen waren. Auch des fünfundsiebzehnjährigen *Paul Hindemith* wurde gedacht. Die Weite des von Büchtgers Studio-Veranstaltungen gezogenen Gesichtskreises bezieht selbstverständlich auch die elektronische Musik und das Problem Musik und Film ein, denen an eigenen Abenden besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Hier findet sich ein fester Publikumsstamm ein, der weiß, daß er ohne ästhetische Provokation informiert wird, ohne sich *prima vista* entscheiden zu müssen.

Dagegen waren die Pfliffe und Buhrufe, mit denen *Carl Orff* nach der Erstaufführung seines „*Oedipus*“ in der Münchner Staatsoper von seiner Vaterstadt bedacht wurde, nicht recht verständlich, da ja seine Idee vom künftigen Musiktheater heute kaum mehr revolutionär wirkt, und die

musikalische Gestaltung der Hölderlinschen Nachdichtung von der antiken Tragödie des Sophokles seine Absicht in unbeirrbarer Konsequenz weiter verfolgt. Oder sollten etwa jugendliche Fortschrittsfanatiker Orff schon zum alten Eisen legen und in der Oper mehr Musik erwarten? Aber wie so oft steigerte die Opposition den demonstrativen Beifall für die von *Joseph Keilberth* geleitete ausgezeichnete Aufführung. *Joachim Herrmann*

## Akzente

Berlin

In der vom Sender Freies Berlin veranstalteten Konzertreihe „Musik der Gegenwart“ überraschte gerade der England gewidmete Abend zumindest durch zwei radikale Werke jüngerer Komponisten, die „*Prolation*“ für Orchester von *Peter Maxwell Davies* (geb. 1934) und das merkwürdige Klavierkonzert von *Iain Hamilton* (geb. 1922). Der auf die Theoretiker des Mittelalters zurückweisende Name „*Prolatio*“ hat Davies zu recht kühnen Versuchen auf rhythmisch-metrischer Ebene inspiriert, die aber beim ersten Hören kaum faßbar sind und sich — abgesehen von dem immer wechselnden Klangspiel der zugrundeliegenden Fünftöne — kaum zu einer wirklich fesselnden Gestalt verdichten. Eine gewisse, mitunter fast aggressive Verschärfung des klanglichen Elements ist auch für das an sich interessantere Experiment Hamiltons charakteristisch, der sein Opus in einer einsätzigen Großform mit insgesamt dreizehn Teilen aufbaut, um das Klavier herum (Solistin: *Margaret Kitchin*) vier verschieden bestückte Instrumentalgruppen anordnet. Der Reiz der ungewohnten formalen Anlage freilich wirkt hier zunächst weit stärker als der eigentlich musikalische Gehalt. Mit diesen zwei Tonschöpfungen waren die Anforderungen des Abends derart vorangetrieben, daß man hierauf die *Zweite Symphonie* von *Humphrey Searle* (geb. 1915) — obwohl auch sie sich der Dodekaphonie bedient — zwar als absolut „musikalisch“, zugleich jedoch als allzu plakathaft und bisweilen sogar schon wieder konventionell empfand. Hingegen vermochte die eigentümlich versponnene (und von der Altistin *Janet Baker* wunderbar schlicht vortragene) Arie aus *Michael Tippetts* Oper „*The Midsummer Marriage*“ sehr zu beeindrucken. Unter *John Pritchards* befeuernder und stets überlegener Stabführung wuchs das Radio-Symphonie-Orchester an diesem Abend über sich selbst hinaus. — Wenige Wochen zuvor bereits war es dem Gastdirigenten *Alceo Galliera* gelungen, das gleiche Orchester mit einem slawischen Programm



zu einer besonders intensiven Leistung anzuhalten. Einen Aktivposten dieses Abends bildete die Darstellung des Tschaikowskyschen b-Moll-Klavierkonzerts durch Nikita Magaloff.

Das doppelte Mahler-Jubiläum der Konzertsaison 1960/61 ging jetzt mit Darbietungen der ersten und der fünften Symphonie durch die Philharmoniker zu Ende. Bei aller dirigentischen Verve wurde der überaus begabte junge Ungar István Kertész Mahlers Erster nur zu einem Teile gerecht, weil er deren natürliche Schwächen nicht zu kaschieren wußte, die er eher noch breiter entrollte; und selbst der dem Gesamtschaffen Mahlers so verbundene Rafael Kubelik rückte bei seiner Interpretation der Fünften weniger die geistig-weltanschauliche Basis als vielmehr die musikalischen Züge der riesenhaften Partitur in den Vordergrund. Die hochwillkommenen und sehr gefeierten Solisten dieser beiden Veranstaltungen waren Claudio Arrau und Pierre Fournier.

Werner Bollert

#### Lebhaftes Musikleben

Bremen

Nicht nur die Betrachtung der repräsentativen, marktgängigen Konzertveranstaltungen kann die Vielfalt des lebendigen Musiklebens einer Stadt beweisen. Man kann sie nur aus der Verästelung und Verwurzelung begreifen. Man müßte in Bremen die sich immer mehr ankristallisierenden Neben-Kulturzentren (verstärkte Kirchenarbeit, Gemeindesäle als Konzertveranstalter, Liebhaber-vereinigungen) heranziehen, um gerechten Überblick zu gewinnen. Die Kürze des Berichts gestattet weder dies, noch Ausführlichkeit in der Behandlung der Blickfang-Unternehmungen.

Wären im Theater am Goetheplatz nicht die Uraufführung des gescheiterten „Alexander“ von Theodor Holterdorf, die Ballette „Der Mohr von Venedig“ von Blacher und „Les demoiselles de la nuit“ von Françaix gewesen, hätte man nur von der Konvention eines „Don Giovanni“ und einer „Butterfly“ zu reden, die orchestralen Schwung durch Wallberg bekamen. Anders sah die Initiative bei der Philharmonischen Gesellschaft aus. Das stark erweiterte Programm brachte in der ersten Saisonhälfte unter Wallberg Honeggers „Symphonie liturgique“, unter Leopold Ludwig Mahlers erste Sinfonie, unter Schnackenburg Pfitzners Kantate „Das dunkle Reich“ und Schuberts Messe As-Dur, unter Rudolf Kempe Ravels „Daphnis und Chloe“, unter Schmidt-Isserstedt Sibelius' erste Sinfonie. Da die Werke jeweils

nach Gusto des Dirigenten ausgesucht waren, war die Güte der Ausführungen verbürgt.

Noch munterer war es in den drei verschiedenen Reihen der Philharmonischen Kammermusik. Brillantesten Schönberg lieferte das Juilliard String Quartet mit dem Quartett Nr. 4. Das Quartetto Italiano machte seinem Land mit Verdis e-Moll-Quartett Ehre. Hervorragende Meisterschaft zeichnete das Borodin-Quartett aus Moskau aus, das zwei D-Dur-Quartette, von Borodin Nr. 2, von Schostakowitsch Nr. 4, überzeugend vortrug. Ausgerechnet das Trio Italiano d'Archi spielte vorzüglich Regers d-Moll-Werk. Vom Végh-Quartett hörte man großartig konzipiert Béla Bartóks Quartett von 1934. Stroß spielte konventionellen Bach. Auch Münchinger zeigte sich mit etwas lässiger Weichheit. Dafür riß das Amadeus-Quartett die Aufmerksamkeit wieder an sich mit dem Quartetto lirico von Matyas Seiber. Die Löwenguths setzten die Honegger-Pflege mit dem dritten Quartett fort. Überraschenderweise spielte das Roth-Quartett aus Dresden in anderem Rahmen ein Zwölfton-Werk des Düsseldorfer Pädagogen Jürg Baur. Das imponierende Trio di Trieste kam mit Schostakowitschs op. 67.

Darüberhinaus muß man die erfolgreichen Philharmonischen Jugendkonzerte erwähnen, bei denen Schnackenburg Brittens Sinfonietta Nr. 1 und Davids vier Variationen über ein Choralthema leicht durchsetzte. Die Gesellschaft hat in Zusammenarbeit mit den Senatoren für das Bildungswesen und Jugendarbeit ergänzend noch Jugendkonzerte mit Jazz eingeführt, die sich unter Heranziehung prominenter, meist kammermusikalischer Gruppen glänzend bewährt haben.

In den Solistenkonzerten spielte Stefan Askenase wundervoll Chopin, Pierre Fournier brachte die Honegger-Sonate von 1920, Erika Köth stellte sich als tief empfindende, kulturvolle Liedersängerin vor, Monique Haas erreichte mit Beethoven nicht ihre sonstige lockere Offenheit des Spiels. Der aufmerksame Kritiker beobachtete in dem Auftreten der jungen Pariser Musikpreisträger einen vorbildlichen, anregenden Vorgang. Im Rathausaal musizierten nicht nur unseren deutschen Ergebnissen weitaus überlegene Talente, sie brachten auch ein arteigenes Programm mit! Glückliche Hand bewies die Philharmonische Gesellschaft bei den Engagements für die ebenfalls von ihr übernommenen Konzerte junger Künstler. Zuletzt ein Wort von der Aktivität des St.-Petri-Doms. Hans Heintze hatte den Mut zu einer Erstausführung. Er brachte Ernst Peppings „Tedeum“.

Tausende von Zuhörern folgten den musikan-  
tischen Darstellungen von Brahms' „Deutschem  
Requiem“.

Hans Stephan

### Musikalische Streiflichter

Bamberg

Joseph Keilberth, André Cluytens, Paul Hindemith, Rudolf Kempe und Heinz Wallberg bestritten die zehn Abonnements-Konzerte der verklungenen Saison. In die begehrten Plätze im Dominikanerbau, der zur Konzerthalle gewordenen gotischen Kirche im Herzen der Altstadt, teilen sich mit dem Bamberger Publikum auch zahlreiche Stammgäste aus der weiteren Umgebung. Die Bestückung der einzelnen Konzerte zeichnete sich durch eine gesunde Mischung aus Klassik und Moderne mit ihren Zwischenbereichen aus. Der Bogen spannte sich von den Säulen Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms, Schumann, Bruckner über Strauss und Pfitzner bis herauf zu Strawinsky, Hindemith, Bartók, Ekg und Hartmann. Etwa in einem mitreißenden Abend unter André Cluytens, der mit Berlioz, Bizet, Ravel und Strawinsky sein Temperament entlud und sein feines Gespür für impressionistische Nachmalerei überzeugend offenbarte. Die solistischen Glanzlichter waren mit Namen wie Paul Tortelier, Edith Peinemann, Friedrich Wührer, Pierre Fournier, Carl Seemann und Tibor Varga verbunden. Der Soloklarinetist der „Bamberger“, Karl Dörr, erspielte sich mit Hindemiths Klarinettenkonzert einen verdienten Sondererfolg. Erika Köth brillierte in den Brentano-Gesängen von Strauss.

Ein bemerkenswertes Novum gab es am Rande der Konzertsaison. Nach den begeistert aufgenommenen Jugend-Symphoniekonzerten der letzten Jahre spielten die Bamberger in einem „Schulungskonzert“ unter Jan Koetsier für die Achtklässler der Bamberger Volksschulen und ihre Lehrer. Die Anregung dazu ging vom Singschulwerk Oberfranken aus, das in der Städtischen Singschule Bamberg sein Herzstück hat. Rudolf Kirmeyer, der den Kinderchor des Bayerischen Rundfunks betreut, war als Gast gewonnen worden, um den jugendlichen Zuhörern nicht nur das Programm anschaulich zu interpretieren, sondern sie auch mit dem Charakter der Instrumentengruppen und der einzelnen Instrumente vertraut zu machen, wozu die Symphoniker mit spürbarer Lust improvisierende Klangproben beisteuerten. Der Lohn für dieses reizvolle Experiment war aus den Gesichtern der atemlos lauschenden Schüler abzulesen.

Der Musikverein Bamberg steuerte mit seinen Meisterkonzerten die wertvolle kammermusikalische Ergänzung der Saison bei. Als Beispiel für das gedeihliche Zusammenwirken der örtlichen Kräfte sei eine treffliche Aufführung der Matthäus-Passion mit Karl Richter als Gastdirigenten erwähnt, wobei der Liederkranz Bamberg (mit den Knabenstimmen des Domchors) den vollgültigen Chorkern stellte.

August Schmitt

### Vielseitiges Konzertleben

Baden-Baden

In der „Gesellschaft der Musikfreunde“ setzte sich Carl August Vogt überzeugend für die Uraufführung des Werkes „Variationen, Kanon, Fuge und Epilog“ über ein Thema aus Mozarts „Zauberflöte“ des Freiburgers A. Hartmann ein, der in erweiterter Tonalität und persönlich gestalteter Variierung Fesselndes zu sagen hat. Maria Bergmann entzückte mit Mozarts Konzertrondo und der Burleske von Strauss, Horst Schneider, Herbert Schäfer und Hans Mantels mit erwählter Barockmusik. Als Höhepunkt empfand man Mahlers sechste Sinfonie in der großartigen Interpretation von Hans Rosbaud, dem das Südwestfunkorchester so engstens verbunden ist. Das Knieper-Trio begeisterte durch Präzision und stilistische Geschlossenheit mit Mozart, Ravel und Beethoven. Unter den Operngastspielen seien die Freiburger mit einer packenden „Lucia di Lammermoor“ genannt.

Friedrich Baser

### Musikalische Impressionen

Bremerhaven

Die junge, vor 135 Jahren als Außenhafen Bremens an der Wesermündung gegründete Großstadt Bremerhaven baut zielbewußt und energisch ihr Musikleben aus. Von hansischem Wagemut zeugt der Opernspielplan des Stadttheaters, dem ein schönes neues Haus zur Verfügung steht: nach dem festlichen Spielzeitauftakt mit der „Zauberflöte“ gab es bisher durchweg Werke, die erhebliche Ansprüche stellen: „Das Mädchen aus dem goldenen Westen“, „Das Rheingold“ und „Die Walküre“ als Beginn einer geplanten Gesamteinstudierung des „Ring“, Brittens „Albert Herring“ und die „Salome“ von Strauss. Erstaunlich, zu welchen Leistungen Musikdirektor Hans Kindler und Oberspielleiter Werner Jacob das Ensemble emporreißen konnten, zwar nicht ganz ohne Hilfe ausgezeichneten Gäste wie Dita Sommer (Sieglinde) und Hilde Zadek (Salome). Neben ihnen konnten sich aber auch die einheimischen Kräfte wie Walter Vertritt (Wotan), Hans Gulbranson (Siegfried, Herodes), die junge Gisela



Richter (Pamina), Erica Pilari (Minnie) und Hans Hassen (Albert Herring) mit Erfolg behaupten. Bemerkenswert, wie bei den Wagner-Opern die oft als kompakt empfundenen Klangmassen durch die relativ kleine Orchesterbesetzung glücklich aufgelichtet wurden.

Das vielbeschäftigte Städtische Orchester zeigte seine Zuverlässigkeit auch in den Sinfoniekonzerten, so unter den Gastdirigenten Jens Schröder und Walter Scharner, der wahrhaft hinreißend Tschaikowskys sechste Sinfonie bot, nach welcher die Dürtigkeit des mit Buh-Rufen bedachten Cellokonzertes von Schanzara doppelt abfiel. An Erstaufführungen Neuer Musik vermittelte Kindler das Violinkonzert von Berg mit dem hervorragenden André Gertler, Distlers Cembalokonzert und Blachers Rhapsodie für Klavier und Orchester. Zwei Sonderkonzerte zeigten die weitgespannte Gegensätzlichkeit der heutigen Musik: eine gutbesuchte Jazz-Matinee mit Heinz Kitchenberg und eine Studio-Aufführung des Bläser-Oktetts von Strawinsky vor erschreckend leerem Haus.

Auffallend stark trat in dieser Spielzeit die musica sacra hervor. Man konnte doppelchörige Motetten von Prätorius und Schütz, des letzteren Johannes-Passion und die Bach-Kantate „Gelobet seist du, Jesu Christ“ von hiesigen Kirchenchören hören. Die Kantaten Nr. 51 und 117 sang die „Bremerhavener Liedertafel“, das Liebhaberorchester des „Musikvereins“ brachte die weltliche „Bauernkantate“.

Die Kammermusik pflegten einheimische Künstler, die u. a. mit Erfolg auf das Klaviertrio von Chopin aufmerksam machten. In weiteren Konzerten machte vor allem das Hamann-Quartett mit einer sehr vertieften Wiedergabe des Quartetts A-Dur von Schumann von sich reden, während der Pianist Henry Jolles nicht ganz den nachhaltigen Eindruck seines ersten hiesigen Gastspiels erreichen konnte.

Hans Linder

## BLICK AUF DAS AUSLAND

Österreich: Chatschaturian dirigiert  
Chatschaturian

Wien

Die Wiener Philharmoniker spielten ein Chatschaturian-Programm unter der Leitung des Komponisten. Es war dies das erste, ausschließlich einem zeitgenössischen Musiker gewidmete Konzert des ebenso berühmten wie traditionsbeflissenen Orchesters, bei dem der Komponist am Pult stand. Zwar kann man nicht sagen, daß damit

eine Pioniertat für die Neue Musik gesetzt wurde, aber man hat dem Wiener Musikpublikum eine persönliche Begegnung mit einem interessanten Mann vermittelt, der in der Musik und in der Musikpolitik der Sowjetunion während der letzten 20 Jahre eine wichtige Rolle gespielt hat — und auch heute noch spielt. Gehört doch Aram Iljitsch Chatschaturian, der 1903 in Tiflis geboren wurde, zusammen mit Prokofieff und Schostakowitsch zu jener berühmten, zeitweise umstrittenen, nunmehr aber wohl endgültig anerkannten Trias, die heute einen der wichtigsten künstlerischen Exportartikel darstellt. Seine musikalische Unterweisung in Theorie und Technik erfolgte relativ spät: Erst mit 19 Jahren lernt er Noten lesen und schreiben; er tritt zunächst in die Gnjesinsche Musiklehranstalt ein, später ins Moskauer Konservatorium. Von 1929 bis 1934 studiert er Komposition bei Mjaskowski, den Chatschaturian sehr verehrt und für den Begründer der „neuen sowjetischen Symphonieform“ hält. Bereits 1932 entstehen ein Klavierpoem und eine Reihe von Kammermusikwerken, zwei Jahre später die erste Symphonie, 1936 das erste Meisterwerk, das Klavierkonzert, 1940 das vielgespielte Violinkonzert und im Jahr darauf das Ballett „Gajaneh“. Seine zweite Symphonie schrieb Chatschaturian während des zweiten Weltkrieges. Außerdem gibt es noch ein Cellokonzert sowie mehrere Film- und Bühnenmusiken (etwa zu „Othello“ und zu „Macbeth“). Sein letztes größeres Werk ist das Ballett „Spartakus“.

Als Komponist steht Chatschaturian durchaus in der russischen Tradition. Sein Lehrer Gnjesin war Schüler Rimsky-Korssakows, und er selbst bekennt sich sowohl zu diesem wie zu Borodin. Während aber der „Orientalismus“ dieser russischen Klassiker nur unter der Entwicklung kurzfristiger Begegnungen mit der Musik des Ostens entstand, so war für Chatschaturian die Welt der östlichen Rhythmen, Tonarten und Klangfarben das eigentliche und dominierende Element, in dem er aufwuchs und das den Charakter seiner Musik bestimmt. Von westlichen Meistern, die ihn beeinflussen haben, nennt der armenische Komponist in erster Linie Ravel. Aber er verehrt auch Bartók.

Wir hörten unter seiner Leitung die zweite Symphonie, die wohl als Chatschaturians symphonisches Hauptwerk gelten kann. Diese „Symphonie mit den Glocken“ von knapp einstündiger Dauer unternimmt es, in heroisch-pathetischer Sprache „den Kampf um die Menschheit“ zu schil-

dern, vermittelt aber trotz dröhnender Glocken- und Bläserchöre mehr die Geste als das Wesen des Majestätischen und vermag die lange Zeit nicht ganz zu erfüllen. Beziehungsvoll klingt in den Trauermarsch des Andante sostenuto die Melodie des „Dies irae“ hinein. Hierauf folgte das bekannte Klavierkonzert mit dem jungen Wiener Pianisten Alexander Jenner als Solisten. Der Autor dieses brillanten und gutklingenden Concertos hat nicht nur das bravourös-pathetische Tschaikowsky-Konzert genau studiert, sondern auch die beiden Klavierkonzerte von Ravel aufmerksam angehört und sich von dort ein paar Effekte angeeignet. Aber so ganz in seinem Element war Chatschaturian in der das überlange Konzert beschließenden „Gajaneh“-Suite. Hier zeigten sich die Qualitäten des armenischen Komponisten im hellsten Licht: seine exotisch stilisierte Melodik mit ihren langgezogenen, schwer-mütigen Kantilenen und den ausdrucksvollen „singenden“ Triolen, seine aparte Harmonisierung und ausgepichteten Instrumentationskünste, der Reiz seiner nie maschinenmäßig wirkenden Ostinati, nicht zuletzt sein Sinn für elegante Form und sichere Wirkung. Auf diesem Grenzgebiet — zwischen leichter symphonischer und gehobener Unterhaltungsmusik — ist Aram Iljitsch Chatschaturian nicht zu schlagen.

Helmut A. Fiedtner

#### Frankreich: Oper, Ballett, Konzert

Metz, Mülhausen, Straßburg, Paris

Während in Paris verschiedene Umstände die Verwirklichung wichtiger Pläne verzögern, so vor allem die mit Spannung erwartete Neuaufführung der „Trojaner“ von Berlioz in der neuen Inszenierung von Margherite Wallmann, richtet sich das Interesse auf verschiedene Neuheiten in der Provinz: in Metz „Torgen de Danemark“, in Mülhausen „Gambirinus“, die auf der Ebene der klassischen französischen Operette liegen. Das heitere Libretto, von Pierre Paraf nach der bekannten Komödie des dänischen Schriftstellers Holberg gestaltet, wurde von René Challan mit einer munteren und farbigen Musik versehen und erlebte unter der ausgezeichneten musikalischen Leitung von Georges Pernoo eine beschwingte Aufführung. „Gambirinus“, dessen außerordentlich lebendige Musik von Maurice Frank, einem Professor des Pariser Conservatoire, stammt, dessen Libretto aber allzu verworren wirkt, erklang unter der Leitung von Paul Jamin. In Straßburg erlebte man eine sehr gute französische Erstaufführung



Aram Chatschaturian

Zeichnung von Romulus Cander

von Dallapiccolas „Gefangenem“. Die Musik atmet eine ungeheure Tragik, dies sowohl in den Rezitativen als auch in der Intensität der orchestralen Faktur. Der Abend wurde eröffnet mit „Oedipus Rex“ von Strawinsky-Cocteau. Beide Werke wurden von Ernest Bour mit ebensoviel Einfühlung wie Überlegenheit musikalisch geleitet. In Paris brachte die Konzertsaison Werke von sehr unterschiedlicher Schönheit. An erster Stelle sei „Gloria“ von Francis Poulenc genannt, ein Werk voller Wahrhaftigkeit und tiefer Inbrunst, das Zeugnis ablegt von der melodischen Kraft, die wesenhaft ist für den Meister der „Dialoge der Karmeliterinnen“. Unter den Solisten eine der schönsten Sopranstimmen der Scala: Rosanna Carteri, am Pult: Georges Prêtre, der sowohl im Konzert wie im Theater zu einem der ersten Dirigenten seiner Generation aufgestiegen ist. Mihalovici wurde zweimal aufgeführt: zunächst in einer Rundfunkübertragung mit einer Konzentration seiner außerordentlich dramatischen „Phädra“, zum anderen ebenfalls in einer konzertanten Aufführung im Palais Chaillot mit „Dernière Bande“, einem sehr originellen Werk nach dem Text von Becket. Neben einem glanzvollen Konzert der Wiener Philharmoniker unter Herbert von Karajan mit Bruckners Siebenter seien





Tschaikowskys „Schwanensee“

Foto: Petit

sehr gute Opernabende mit Werken von Berlioz und Wagner hervorgehoben.

Einen außergewöhnlichen Erfolg hatten zwei große Ballettaufführungen von Tschaikowskys „Dornröschen“ und „Schwanensee“ zu verzeichnen. Vor allem das erste hatte monatelang ein begeistertes Publikum angezogen; denn es war die letzte und unvergeßliche Schöpfung des Balletts des Marquis de Cuevas.

Jacques Feschotte

#### Schweiz: Novitäten

Basel

Wieder einmal mehr verdankt das Konzertpublikum der Rheinstadt Paul Sadier und dem Basler Kammerorchester fesselnde Begegnung mit Neuer Musik. Als eine wertvolle Bekanntschaft erwies sich der 1913 geborene Pole Witold Lutoslawski. Seine einsätzeige, aber klar viergeteilte, auf eine Zwölftonreihe aufgebaute und für zehnstimmiges Streichorchester komponierte Trauermusik ist zum zehnten Todestag von Béla Bartók geschrieben worden. In der Erregtheit des Ausdrucks, in der rhythmischen Prägnanz, in der klanglichen Dichte und in der expressiven Melodik wird man oft an den ungarischen Meister erinnert, der im gleichen

Konzert mit seinen noch dem Impressionismus verpflichteten „Deux Images“ für Orchester zu Worte kam. Gar nicht zu erwärmen vermochten — trotz der hervorragenden Interpretation durch Margrit Weber — die so asketischen, kurzatmigen und verspielten „Movements“ für Klavier und Orchester von Strawinsky. Erstmals erklang hier der 1956 für die Stadt Braunschweig geschriebene Liederzyklus „Herbstfeuer“ nach Gedichten von Ricarda Huch für eine Altstimme und Kammerorchester von Conrad Beck. Die fein empfundenen und farbig orchestrierten Gesänge hinterließen im prachtvollen Vortrag durch Christa Ludwig einen nachhaltigen Eindruck und brachten dem bald 60jährigen Basler Komponisten einen starken Erfolg.

Für Erstaufführungen im Rahmen der Abonnementskonzerte der Allgemeinen Musikgesellschaft sorgten vor allem Gastdirigenten. So vermittelte Ferenc Fricsay die Bekanntschaft mit Kodálys Tänzen aus Galanta und rief das dem Basler Kammerorchester gewidmete Divertimento für Streichorchester von Bartók ins Gedächtnis zurück. Einen pathetisch-hohlen Eindruck hinterließ

die stark eklektische fünfte Sinfonie von Scho-stakowitsch, die Efreim Kurtz Schuberts großer C-Dur-Sinfonie gegenüberstellte. Auch die blendende Virtuosität und das Musikantentum von Wanda Wilkomirska vermochten nicht über die Dürftigkeit des Violinkonzertes in A-Dur von M. Karłowicz hinwegzutäuschen, wie auch das Polnische National-Orchester Warschau unter Stanisław Wisłocki die Leere der brillant gebotenen Ouvertüre von A. Szalowsky nicht aus der Welt schaffen konnte. Ebenso wenig vermochte das Hallé-Orchester aus Manchester unter Sir John Barbirolli die thematisch und formal unprofilierte achte Sinfonie in d-Moll von Vaughan Williams zu retten. Sehr positive Eindrücke hinterließ die Philharmonia Hungarica, die unter Leitung von Miliades Caridis neben einem klassischen Teil, in dem Maria Stader mitwirkte, Werke von Bartók und Kodály zum Vortrag brachte.

Ausgezeichnet zu gefallen wußte der Berner Pianist Jürg Wytenbach, der im Rahmen der Musica Helvetica konzertierte. Er zeigte dabei eine besondere Affinität zu moderner Musik im packenden Vortrag von Werken Bartóks und Strawinskys. Die Kammerkunst Basel stellte einen Abend unter das reizvolle Motto „France et Suisse Romande“. Der Tenor Hugues Cuénod, die Pianistin Suzanne Wetzel und der Geiger Fernand Racine stellten dabei Werken von Jean Binet und Jacques de Menasce Kompositionen von Fauré, Debussy und Roussel gegenüber. Unter dem Patronat der Othmar-Schoeck-Gesellschaft bekam man durch Ursula Buckel den wunderbaren Mörike-Zyklus „Das holde Bescheiden“ des größten und unvergeßlichen Schweizer Liedmeisters zu hören. Endlich war an der Münsterorgel der Ulmer Münsterorganist Hans-Jacob Haller zu Gast und trug neben alten Meistern Werke von Josef Ahrens, Johann Nepomuk David und Max Reger vor.

Albert Mury

#### Italien: Von der Scala

Mailand

In Giovanni Paisiello's „Nina oder La pazza per amore“, die mit großem Erfolg die neue Stagione in der Piccola Scala eröffnete, bedeutet die Pathetik der „Comédie larmoyante“ des 18. Jahrhunderts einen entscheidenden Schritt gegen die Romantik der Torheit aus Liebe, welche das Thema so vieler szenischer Höhepunkte in den Hauptwerken Bellinis und Donizettis bildet. Dank der überlegenen Regie Virginio Puechers, der schönen

Bühnenbilder Luciano Damianis und vor allem der prachtvollen Interpretation durch Graziella Sciutti in der Titelpartie, dazu Adriana Martino, Luigi Alva, Rolando Panerai, Franco Ricciardi und Vladimiro Ganzarolli fand „Nina“ unter der Leitung von Nino Sanzogno eine ideale Verlebendigung. Sehr gelungen auch die folgenden Aufführungen an der Piccola Scala, die Pergolesis „Serva Padrona“, Fioravanti's „Le Cantatrici villane“ und Rossini's „La Scala di seta“ aneinanderreichten. Eine der besten Interpretationen in dieser Saison überhaupt, nicht nur infolge der glücklichen Wahl dieser drei Opern als typische Beispiele der Opera buffa, die vom Beginn dieser Gattung mit Pergolesi über Fioravanti bis zur genialen Wiedergeburt durch Rossini führt, sondern vor allem auch durch die Vorzüge der Darstellung (Regie: Corrado Pavolini, Szene: Orlando di Collalto, Attilio Colonnello und Gianni Polidori); vorbildlich interpretiert von Künstlern wie Graziella Sciutti, Mariella Adani, Adriana Martino, Edith Martelli, Cecilia Fusco, Biancamaria Casoni, Luigi Alva, Carlo Badioli, Sesto Bruscantini, Franco Calabrese, Paolo Montarsolo, Angelo Mercuriali, die man nunmehr als „raffinierte Spezialisten“ der Opera buffa bezeichnen kann.

An der Scala brachte man inzwischen nach einer Aufführung der „Macht des Schicksals“ unter der Leitung von Antonino Votto mit Floriana Cavalli, Giulietta Simionato, Flaviano Labò, Ettore Bastianini, Renato Capecchi und Nicolai Ghiaurov als konventioneller Verdi-Routine-Aufführung eine gute Wiederaufnahme von Puccini's „Madame Butterfly“ unter Gianandrea Gavazzeni mit Gabriella Tucci und Gianni Raimondi in den Hauptpartien und als besonderes künstlerisches Ereignis die Wiederbegegnung mit Tschaikowskys „Pique Dame“ (vgl. Musica 4/61, S. 203). Das Ballett widmete nach einer Wiederaufnahme von Prokofieffs „Aschenbrödel“ einen Abend in der Scala der „reinen“ Choreographie Balanchines, dargestellt in dem Triptychon, gebildet aus dem „Barockkonzert“ nach Musik von Bach, Tschaikowskys „Schwanensee“ und der „Bourrée Fantasque“ nach Musik von Chabrier. Nach solch abstrakter Tanzkunst kam dann mit „Coppelia“ von Delibes in der Originalchoreographie von Saint-Leon mit Aleksandra Danilova und Frederic Franklin das mimisch-erzählende Ballett zu seinem Recht, ebenso in „Le donne di buon umore“ in der Choreographie von Luciana Novaro nach einer Komödie Goldonis, wozu Musik aus einigen So-





Strauss' „Arabella“. Melitta  
Muszely - Hanny Steffek  
Foto: Marchiori

naten Domenico Scarlattis erklang, instrumentiert von Vincenzo Tommasini. In all diesen Aufführungen des Balletts zeigte sich erneut das Können des Corps du Ballet der Scala sowie der Solisten Carla Fracci, Vera Colombo, Mario Pistoni, zu denen sich in „Coppelia“ ebenbürtig die gefeierten englischen Tänzer Anton Dolin und John Gilpin gesellten. Giovanni Carli Ballola

#### Maggio Musicale 1961

Florenz

Die Eröffnung des „Maggio Musicale“ fiel zusammen mit derjenigen des umgebauten, endlich fertiggestellten Teatro Comunale. Akustisch sind die Erweiterungsbauten gut gelungen. Auch das Foyer ist elegant und festlich und die Sitze und ihre Anordnung außerordentlich glücklich. Aber vom ästhetischen Standpunkt aus ist die Innenausstattung nicht gerade ein Meisterwerk. Dies war vielmehr die erste Aufführung von Verdis „Don Carlos“ unter der musikalischen Leitung von Vittorio Gui und der unfehlbaren Assistenz des Chorleiters Morosini. Malerische Bühnenbilder und Kostüme von Mario Sironi, die Bühneneinrichtung des vielbewährten Piero Caliterna und die sichere, wenn auch sehr traditionelle Regie von Herbert Graf, der das steife Herumstehen der ins Publikum singenden Chöre und Solisten und ihre stereotypen Bewegungen nicht auflockerte, damit aber den Belcanto-Stil erleichterte. Einzig in einer Szene von Mario Zanasi und

Miroslav Cangalovic wehte dramatischer Atem. Die Elisabeth sang Consuela Rubio, die Eboli Oralia Dominguez, den Carlos Giovanni Gibin mit einem sehr schönen, männlichen, aber noch nicht immer ganz freien Tenor.

Die gleiche hohe Qualität zeichnete die Erstaufführung der „Arabella“ von Richard Strauss aus. Ein Triumph der deutschen Musik in Italien. Waren die Stimmen, rein als Material, vor allem die der Männer, weniger schön als die italienischen, so bot dafür die Bühnengewandtheit einen gewissen Ausgleich. Stimmlich, als Erscheinung und dramatisch gleichermaßen befriedigend waren die Arabella von Melitta Muszely und die Zdenka von Hanny Steffek, die in ihrem vorbildlich gesungenen Duett im ersten Akt minutenlangen Beifall auf offener Szene erhielten. Den Mandryka sang Carlos Alexander, den Matteo Ratko Delorko. Der große, musikalische Impuls ging von Heinz Wallberg aus, der die Sänger hervorragend leitete und in strenger Probenarbeit das erstklassige, aber an diese Art von Musik wenig gewöhnte Orchester zu einer gradezu hinreißenden Leistung befeuerte, die ihre Krönung im Vorspiel und Schluß des dritten Aktes feierte. Ausgezeichnete Regie führte Frank De Quell, und die spielerisch hübschen Bühnenbilder und Kostüme von Emanuele Luzzati schufen den beschwingten Rahmen, in dem Piero Caliterna für reibungslosen Ablauf sorgte.

I. D. Ungerer

### Jugoslawien: Eine neue kroatische Oper Zagreb

Die Zagreber Oper hat als Uraufführung „Marco Polo“ des dalmatinischen Komponisten Ivo Tijardović herausgebracht. Der Komponist war bisher stets auch sein eigener Librettist; doch diesmal verfaßte ihm das Buch der gewiegte Theaterfachmann Vojmil Rabadan. Wie Tijardović erklärte, hat ihn das bewegte Leben des berühmten Seefahrers Marco Polo stets angezogen, um so mehr, als auch Polo dalmatinischer Herkunft war und seine Wiege wahrscheinlich auf der dalmatinischen Insel Korčula stand. Rabadan, der sich seit Jahren mit der Polo-Story befaßte, schrieb ein fast hoffmanneskes Libretto, dessen Handlung sich auf die Insel Korčula, Venedig, China und Genua erstreckt. Das ergab die Möglichkeit einer vielseitigen Anwendung von effektvollen Massenszenen und Balletteinlagen. Dalmatien, Italien, China — ein dankbares Betätigungsfeld auch für den Musiker, der sich in verschiedenen Stilarten ausleben kann. Tijardović ist vor allem Melodiker; für ihn sind Oper und melodische Gesangslinien identische Begriffe. Daher scheut er nicht, mit Arien, Duetten und Chören zu operieren. Probleme irgendwelcher Art werden in seiner Musik nicht gelöst. Es muß der Zagreber Oper hoch angerechnet werden, daß sie die Novität geradezu prunkhaft ausstattete. Der Dirigent Boris Papandopulo, der Regisseur Tito Strozzi und der Szenograph Vladimir Žedinski gaben sich alle Mühe, der neuen Oper zu einem schönen Erfolg zu verhelfen. Die zwei Hauptfiguren interpretierten die stimmbegabte Mirka Klarić und alternierend die Tenöre Noni Žunec und Piero Filippi.

Milan Graf

### Portugal: Opernspielzeit

Lissabon

Die Oper ist in Lissabon auch heute noch in erster Linie ein gesellschaftliches Ereignis. Während der Spielzeit von etwa vier Monaten ist Portugals einziges Opernhaus, das prächtige Teatro San Carlos, einmal in der Woche Treffpunkt der eleganten Welt. Drei Operntruppen, eine deutsche, eine französische und eine italienische, möglichst jedesmal mit neuen Gesangskräften, haben für Abwechslung zu sorgen. Experimente mit modernen zeitgenössischen Werken sind nicht erwünscht, und Versuche, moderne Opern, zuletzt war es Alban Bergs „Wozzeck“, einzuführen, erregten so starkes Mißfallen, daß man seit drei Jahren auf jede Neuheit dieser Art verzichtet hat.

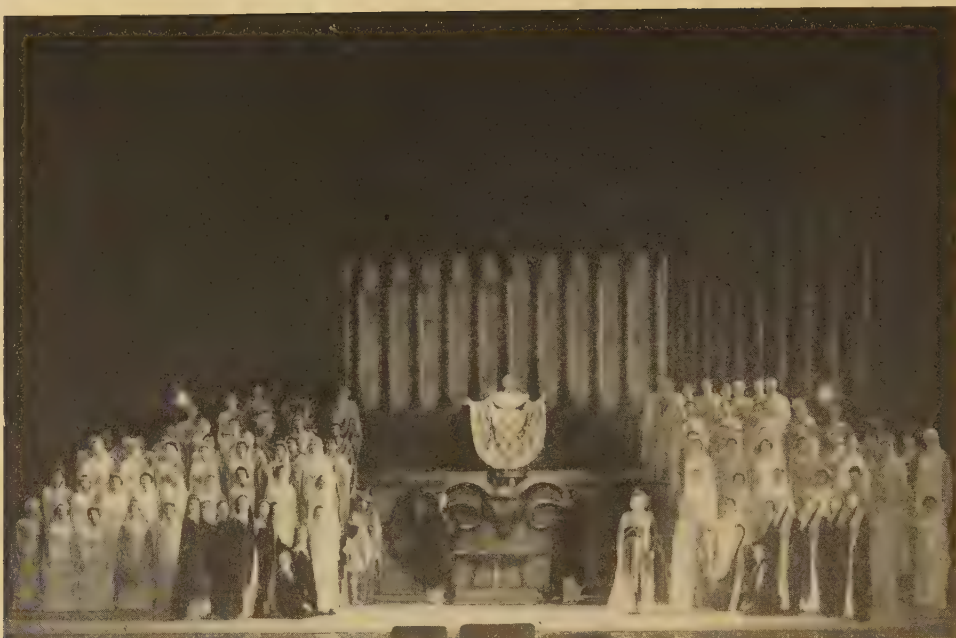


Ivo Tijardović

Die Deutschen, die, wie jedes Jahr so auch diesmal die Saison eröffneten, brachten als obligatorische Wagner- und Mozart-Oper in diesem Jahr die „Meistersinger“ und die „Entführung“. Es waren gute Aufführungen unter der musikalischen Leitung von Arthur Apelt und der Regie von Frank de Quell. In den „Meistersingern“ wurden Paul Schöffler, Vera Schlosser, Joseph Traxel und Karl Schmitt-Walter stürmisch gefeiert, und in der „Entführung“ fehlte es nicht an begeistertem Beifall für Colette Lorand, Ernst Haefliger, Georg Kodt und die Portugiesin Germana de Medeiros, die als Blondchen zum ersten Male vor ihren Landsleuten auftrat. Als dritte Oper hatte man Glucks „Iphigenie auf Tauris“ gewählt, die dank der gesanglich hervorragenden Wiedergabe durch Monserrat Caballé, Raymond Wolansky und Paul Schöffler großen Eindruck machte. Die szenische Wiedergabe blieb im traditionellen Rahmen.

Zum Glanzpunkt der deutschen Spielzeit wurde die portugiesische Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos“ von Richard Strauss. Entscheidender Anteil an dem großen Erfolg muß dem portugiesischen Dirigenten Pedro de Freitas Branco zugesprochen werden, der beide Teile des schwierigen Werkes ebenso beschwingt wie klang-





Glucks „Alkestis“ in New York. Eileen Farrell · Walter Cassel

schwelgerisch zur Wiedergabe brachte. Erstaunlich war das in wenigen Proben erzielte schlagkräftige und flotte Tempo des komplizierten Ensembles mit seinen ständig wechselnden, in allen Farben schillernden Ausdrucksformen. Theresa Stich-Randall, Gianna d'Angelo und Ernst Kozub teilten sich mit dem Dirigenten in die Ehre des Abends.

Die französische Truppe hatte sich mit zwei Werken zu begnügen, „Samson und Dalila“ von Saint-Saëns und „Le Roy d'Ys“ von Lalo. Von irgendeinem Veralten war da nichts zu spüren, ebensowenig in den bekannten Repertoire-Opern, die die italienische Truppe in virtuoser Wiedergabe unter der Leitung von Tullio Serafin mit hinreißendem Brio sang und spielte. Die Italiener brachten auch eine bereits seit langem erprobte neuere Oper nach Lissabon, Alfanos „Auferstehung“, die trotz aller Beeinflussung durch Puccini genug eigenen Charakter aufweist und vom Publikum beifällig aufgenommen wurde.

In dem Bestreben, portugiesischen Sängern die Möglichkeit zu geben, auf die Opernbühne zu gelangen, hat die Direktion des Teatro San Carlos zum ersten Male in diesem Jahr jeder der drei Operntruppen drei bis vier portugiesische Sänger angegliedert, die in kleineren Rollen (in

der jeweiligen Sprache) beschäftigt wurden und ihre Aufgaben in befriedigender Weise lösten. Zur weiteren praktischen Ausbildung sollen sie nun als Stipendiaten nach Deutschland, Italien und Frankreich geschickt werden. Auf diese Weise hofft man hier, sich allmählich einen Stamm von portugiesischen Opernsängern heranzubilden.

Walter G. Armando

#### Ungarn: Ein Opernerfolg

Budapest

Der bisher größte Komponistenerfolg der Saison knüpft sich an die ungarische Erstaufführung der Oper „Albert Herring“ von Benjamin Britten. Die Aufführung war in jeder Hinsicht dem Werk würdig. Dies ist in erster Linie Tamás Blum zu verdanken, der die Worte und den Geist des Werkes ins Ungarische glänzend übersetzte. Als Dirigent der Premiere hatte er auch großen Erfolg. Der Regisseur András Mikó machte durch eine Reihe frischer und reger Spielideen Loxford, die englische Kleinstadt der Satire lebendig. Von den Mitwirkenden sei vor allem der die Titelpartie singende Sándor Palcsó hervorgehoben, der die seelische Metamorphose des Helden sowohl musikalisch, wie auch szenisch mit echtem englischem Humor darstellte.

Ferenc Bónis

*Amerika: Von der Metropolitan Opera*

New York

Die Neuinszenierung von Glucks „Alkestis“ brachte endlich das langerwartete Met-Debut der amerikanischen Hochdramatischen Eileen Farrell. Ihre Bewunderer und Anhänger waren bisher in der Hauptsache auf Schallplatten angewiesen oder auf die Konzerte und wenigen Gastspiele, die Eileen Farrell mit verschiedenen kleineren amerikanischen Opern-Ensembles bisher gegeben hatte. Daß dieses Debut erst so spät erfolgte — Eileen Farrell begann ihre Karriere vor etwas mehr als zwanzig Jahren bei Radio CBS — ist in vieler Hinsicht bedauerlich. Mit ihrem herrlichen Stimmmaterial könnte sie eine einmalige und die legitime Nachfolgerin der großen Kirsten Flagstad sein: Das Timbre der beiden Sängerinnen ähnelt sich verblüffend, beider Stimmen sind weich und vollklingend und eines herrlichen Pianissimo fähig. So hört man denn die Arien der Alkestis in technischer Vollendung, mit großer Musikalität und enormem Stilgefühl gesungen und weiß, daß dies eine der wenigen ganz großen hochdramatischen Stimmen sein könnte, stünde die Sängerin jetzt am Beginn, nicht am Ende ihrer Karriere als Opernsängerin. Und daß die Bühnenlaufbahn Eileen Farrells sich bereits ihrem Ende zuneigt, daran lassen gelegentliche Schärfen in der

Höhe und gewisse Zeichen von Ermüdung an den dramatischen Stellen der Partie keinen Zweifel. Es ist dies umsomehr zu bedauern, als Eileen Farrell als Darstellerin tief zu beeindrucken vermag. Der blendend aussehende Nicolai Gedda sang den Admetos mit wunderbar weicher Stimme, und auch Walter Cassel als Hoher Priester ließ keinen Wunsch unbefriedigt.

Der Aufführung der Metropolitan Opera lag die französische Fassung des Werkes zugrunde, und Kurt Adler, der Dirigent, brachte jedes Detail liebevoll heraus, besonders brillant und triumphierend die große Ballettszene des Finales. Leider blieben Inszenierung und Bühnenbild hinter den musikalischen Qualitäten der Vorstellung weit zurück. Am besten gelöst war die Szene in der Unterwelt zu Beginn des dritten Aktes, wenn Alkestis, sich für ihren Mann opfernd, in den Hades hinabsteigt. Hier wurden in der Sparsamkeit der Mittel und durch eine gekonnte Beleuchtung, die in den Farben eines leuchtenden Mitternachtsblau bis in glühendes Violett vor einem schreckerregenden dunklen Hintergrund spielte, eindrucksvolle Effekte erzielt. Die Führung des Chores im ersten Akt jedoch und das Ballett des Finales, das war eine Verniedlichung, die all dem konträr entgegengesetzt war, was Gluck mit seiner „Reform“ angestrebt hatte. Ruth Uebel

## MUSICA-UMSCHAU

## MUSIKALISCHER KALENDER

## Juli

Sommerzeit — Festspielzeit. Die Akzente im Musikleben haben sich verschoben. Was einst winterliches Ereignis war, verlagert sich in den Sommer und wird festspielmäßig aufgeputzt. Die Fülle der Veranstaltungen ist kaum noch zu übersehen. Man sollte aber doch erkennen, daß es dabei unterschiedliche Aufführungen gibt. Sommerliche Festspiele haben erst dann ihren rechten Sinn, wenn sie die Nähe zur Natur wahren. Das Spiel im Freien ist uralte. Schon das griechische Theater kannte es, und der Gedanke ist gewiß nicht von der Hand zu weisen, daß der hohe Himmel über dem Theaterrund mitbestimmend für die überwältigende Wirkung war, die von einem solchen Spiel ausging. Die Linie läßt sich im Mittelalter weiterverfolgen in alten Mysterienspielen auf Marktplätzen, vor den Kirchen und in Burghöfen. Im Barock kannte man Garten-

theater und Konzertplätze im Freien für Sere-nadenmusiken und Ballette. Die Gegenwart liebt im besonderen das Freiluftspiel. Die Seebühne wechselt mit der Wald- und Felsenbühne, der stimmungsvolle Schloßhof mit den Treppen vor dem Kirchenportal. Oft bilden dabei architektonische Meisterwerke die bezwingende Kulisse. Wie immer auch die Szene für Konzert oder Oper ausschauen mag, sie wird getragen und begrenzt vom abendlichen Himmel, der sich vom tiefen Blau bis zur Schwärze der Nacht wandelt. Wenn dann dazu die Fontänen aus barocken Brunnen ihr Lied singen, wenn dann die Nachtvögel über die Zuschauer huschen, wenn dann die Lichter der Sterne aufblitzen und zum Mitspieler von Oper und Konzert werden, dann erfüllt sich der Sinn sommerlicher Festspiele. Möchte der Mensch die einzigartige Verbindung von Musik und Natur als Ausdruck eines begnadeten Geschenks empfinden, das ihm zuteil wird. e.



## IN MEMORIAM

Heinrich Kaminski

*Zur 75. Wiederkehr seines Geburtstages*

Am 4. Juli jährt sich zum 75. Male der Geburtstag von Heinrich Kaminski. Aus Tiengen im oberrheinischen Schwarzwald stammend, Sohn eines altkatholischen Pfarrers polnischer Abkunft und einer deutschen Mutter, trug Kaminski eine künstlerische Schöpferkraft in sich, die, mit dem Musikstudium in Heidelberg und Berlin herangereift, zum erstenmal in der Komposition des 69. Psalms für achttimmigen Doppelchor, vierstimmigen Knabenchor, Tenor-Solo und Orchester (1914) gewaltig durchbrach. In der Abgeschlossenheit eines Bauernhauses in Ried bei Benediktbeuern war dieses Werk entstanden, dem Ort, den er zeitlebens kaum verlassen hat. 1930 bis 1933 leitete Kaminski eine Meisterklasse für Komposition an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin und war gleichzeitig Dirigent des Bielefelder Musik-Vereins. Am 21. Juni 1946 ist er in Ried, im Hause des Malers Franz Marc, gestorben. Emil Nolde zählte zu seinen Freunden; in einem Porträt von Noldes Hand ist die dunkel-glutvolle Erscheinung Kaminskis treffend festgehalten. Auch Hermann Hesse stand ihm nah. Die bedeutendsten Dirigenten seiner Zeit führten seine Werke auf, mit Vorliebe das „Magnificat“ (1925). Sein meteorartiges Erscheinen in der Öffentlichkeit hatte Bruno Walter mit der Münchener Uraufführung des Psalms ausgelöst. In Kaminskis Leben hat es später keineswegs an neuen Höhepunkten, an äußeren Erfolgen gefehlt; sein Schaffen, das in seiner Art eigentümlich vielseitig ist und auch Bühnenwerke einschließt, fand Anerkennung, Würdigung und Gefolgschaft, ja oft begeisterte Zustimmung, bis das Dritte Reich ihn mit dem Bann belegte.

Und heute? Eine Wiedergutmachung nach 1945 ist kaum erfolgt, außerhalb der Kirchen nimmt sich eigentlich nur der Rundfunk seiner an, aus den Konzertsälen ist seine Musik nahezu verschwunden. Schallplatten existieren nicht, authentische Darstellungen wurden nicht festgehalten, das Fehlen einer echten Aufführungstradition erschwert auch den Willigen die Arbeit. Neben der technischen Leistung eines minutiösen polyphonen Zusammenspiels müssen sich daher die Musiker noch aus Eigenem darum bemühen, eine kaum vergleichbare musikalische Sprache mit höchst spannungsreicher Syntax lebendig zu erfassen und wiederzugeben.

So steht die heutige Welt dieser starken Einzelerscheinung, diesem großen Ungekannten meist ratlos gegenüber; fast achtlos läßt sie sein Werk liegen — gebannt durch das Schauspiel eines totalen Krieges, der zur Zeit in den Bereichen der Kunst stattfindet und in dem die dauernd von den Stillefronten eingehenden Erfolgsmeldungen die Ereignisse selbst weit übertönen. Dabei sieht sich der Musikfreund, der zivile Hörer bereits auf seinem eigenen Feld von der Taktik der verbrannten Erde, wo nicht von der Total-Vernichtung bedroht. Doch wenn wir uns dem Wesen von Kaminskis Musik nähern wollen, müssen wir sowieso zuerst alle dort geltenden Parolen vom Traditionalismus bis zum Avantgardismus fallenlassen. „Daß schon in dieser Zeitlichkeit das Ewige uns erblühen kann“ — durch das Geheimnis der unendlichen Güte Gottes — dieses Wort aus den Gathas des Zarathustra, im „Triptychon“ für Alt und Orgel (1930) komponiert, ist auch Kaminskis Glaube und gibt zugleich den Schlüssel zu seiner Anschauung von der höchsten Möglichkeit, ja der eigentlichen Mission der Kunst, insbesondere der Musik. So erfaßt, übt sie ihre wesentliche Funktion in der Hilfe für den Menschen aus: ihn, der hier im Spannungsfeld zwischen Diesseits und Jenseits steht, an seine „Urheimat“ erinnernd; der Künstler wird zum Kunder des Jenseits, zum Träger eines priesterlichen Amtes voll höchster Verantwortung.

In solchem Glauben und seinem Bekenntnis lassen sich Züge Beethovens erkennen. Auch musikalisch können Rückbezüge, besonders zu Beethovens Spätwerken, aufgezeigt werden, nicht minder zu Bach, zur Gregorianik, anfangs auch zu slawischer Musik und zu Bruckner. In originaler Mischung mit Tendenzen und Impulsen, die seiner Zeit und Individualität entstammen, hat sich so die unverwechselbare Idiomatik der Musiksprache Kaminskis herausgebildet, der auch ohne modernistisches Streben das Neue nicht fehlt. Aber immer wird diese Sprache in den Dienst überzeitlicher Verkündigung gestellt.

Es mag darum vielleicht nicht so fernliegend sein, die jüngst wieder vielfach heftig notierte „Abwertung“ des späten Beethoven im Zusammenhang mit der heutigen Situation auch für Kaminskis Werk zu sehen. Der Bann ist noch nicht gebrochen. Kein Wunder, daß die Jugend heute Kaminski kaum kennt. Hoffentlich wird nicht erst sie einmal Wandel schaffen. Der Gedenktag gibt somit doppelt Anlaß zur Besinnung auf sein Werk.

Reinhard Schwarz-Schilling

## Arnold Schönbergs stilbildendes Werk

*Zum 10. Todestag am 14. Juli*

Die einen meinen immer noch, Schönberg sei gewiß ein großer Theoretiker gewesen, dessen Anregungen man dankbar aufnehmen könne, aber keinesfalls ein bedeutender Komponist. Die anderen behaupten unaufhörlich, den Musiker Schönberg müsse man hoch schätzen, seine neue Komponier-Methodik sei aber so absurd oder konstruiert, daß man sie bald vergessen werde. Heute, zehn Jahre nach dem Tode Schönbergs, 85 Jahre nach seiner Geburt, darf man sagen, daß allein Schönberg es vergönnt war, so etwas wie einen überpersönlich gültigen Stil zu schaffen. Er hatte den Mut zur Konsequenz, wie sie sich aus der Entwicklung der musikalischen Sprache gegen Ende des letzten Jahrhunderts zeigte. Er löste nicht nur das überkommene System auf, sondern setzte — nach einer Periode des freitonalen Schaffens, die den schöpferischen Musiker in zwingender und heute vielleicht vernachlässigter Form erkennen ließ — neue Bindungen, deren Logik nicht zu bezweifeln ist. Daß diese neue Gesetzbildung, daß komponieren mit den zwölf Tönen, auch Musik erlaubte, die den traditionellen Auffassungen dessen, was Musik überhaupt sein könne, entsprach, steht heute — zumindest für den Einsichtigen — fest. Ferner darf Schönberg als der einzige der bedeutenden Musiker unserer Zeit angesehen werden, der eine ausgesprochene Schule gründen konnte. Ohne Schönbergs Leistungen wäre die sogenannte Wiener Schule ebenso wenig denkbar wie alles, was sich damals und heute noch als Avantgarde betiteln ließe. Auch wenn man heute von der klassischen Zwölftontechnik weit abgekommen sein mag, verleugnet man nicht — oder nur ungern — den Ausgangspunkt Schönberg. Der Stilmfaktor Neue Musik ist entscheidend von Schönberg und seiner Schule geprägt worden, da sich fast alles, was andere große Meister der Moderne neben ihm schufen, als nicht wesentlich und grundsätzlich neu erwies. Aus dieser Beobachtung oder Feststellung heraus resultiert wohl auch die Kluft, die zwischen Schönberg und dem Musikpublikum immer noch besteht. Der Widerspruch zwischen dem betonten Ausdruckswillen Schönbergs, der ihn durchaus zeitgebunden erscheinen läßt, sowohl gebunden an die Spätromantik als auch an den Expressionismus, und dem unverkennbar konstruktiven Gehalt seiner Musik will sich für den Musikfreund noch nicht lösen. Selbst dann, wenn Schönberg nur mit

wenigen Werken überdauern sollte, wird er immer noch als Anreger die wichtigste, bedeutendste und — nicht zuletzt dank seiner menschlichen wie geistigen Integrität — imponierendste Persönlichkeit der Musik des 20. Jahrhunderts bleiben.

*Wolf-Eberhard von Lewinski*

Armin Knab

*Zum 10. Todestag am 23. Juni*

Nur wenige Monate, nachdem vor zehn Jahren der 70 Jahre alt gewordene Armin Knab in „Musica“ als „ein Zeitloser“ geschaut wurde (1951, S. 54), führte in den gleichen Blättern die Totenmaske des plötzlich Dahingegangenen (S. 315) an die Schwelle, an welcher der Anteilnehmende am bewußtesten die Waagschalen des Vergänglichen und des dauerhaft Gültigen zu beobachten beginnt. Gewiß, die günstigen Führungsziffern des einen Jahrzehnts seither beweisen hierfür noch nicht viel; das so Erfassbare, wie es auch sei, besagt für das Weiterleben dieses Komponisten überhaupt nichts Ausschlaggebendes. Aber je tiefer man sich inzwischen in sein Werk versenkt hat, d. h. je unbefangener man ihm an seinen eigenen Maßstäben gefolgt ist, um so mehr wird man seiner Beständigkeit gewiß geworden sein. Wer zudem das neue Bild der Totenmaske im „Musica“-Kalender von 1961 betrachtet, wird an der überlegenen Ruhe dieser vergeistigten Züge um so eindringlicher der Einheit eines Künstler- und Menschentums inne.

Welche Zugänge sind im vergangenen Dezennium neu erschlossen oder erweitert worden, welche stehen in der kommenden Zeit bevor oder sind besonders zu wünschen? Zunächst das gegenwärtige Jahr unseres Doppelgedenkens: Es beschert vor allem zwei Hefte mit 11 Sololiedern (Peters), die u. a. seinen Brentano- und H.-Claudius-Bezirk bereichern sowie sein Schaffen nach barocken Dichtern. Seit dem Hinscheiden des Komponisten erschienen u. a. sein letztes Chorwerk „Ist auch der Sommer gängen“, die Männerchor-Kantate „Till Eulenspiegel“, einzelne Lieder und neu das frühe Märchenspiel „Das Lebenslicht“; dazu die Klavierhefte „Aus alten Märchen“ und „Das Weihnachtsschifflein“ sowie „Vier deutsche Volkslieder“ für Frauenchor und Instrumente.

Nach einer Reihe neuer Aufsätze und lexikalischer Artikel über Knab wurde 1959 vor allem sein eigenes schriftstellerisches Schaffen in einer noch vom Autor selbst getroffenen Auswahl von 28 Musikaufsätzen geboten („Denken und Tun“). In ihrer weitgespannten Thematik liegt seine Kunst-



lehre beschlossen, unentbehrlich auch für die Erkenntnis ihrer Wechselwirkung mit seiner Musik. Bislang noch kaum nennenswert herangezogen, wurden seine Abhandlungen erstmals seitens der Musikwissenschaft und hier in Walther Vettters Werk „Der Klassiker Schubert“ sorgfältig in Anspruch genommen.

In der kommenden Zeit wird das Schrifttum zunächst das Bild von Knabs Gesamtpersönlichkeit zu würdigen haben. Zu einer wichtigen Quelle hierzu gehören unter den über 100 Aufsätzen Knabs zumal die Darstellungen seiner Wanderungen in Franken; als einzigartige menschliche Zeugnisse im Schrifttum eines Komponisten sollen sie auch geschlossen herausgebracht werden, ebenso wie seine köstlichen, geistprühenden Briefe, zu deren im Aufbau begriffenen Sammlung auch an dieser Stelle jeder Beitrag zur Abschriftnahme dankbar erbeten wird. Ein in Vorbereitung befindliches Verzeichnis des Gesamtsschaffens wird auch einer neuen Biographie des Meisters zu Hilfe kommen. Einem allseitigen Bilde werden manche schiefe Abstempelungen seiner Kunst weichen müssen. An ihrer Stelle wird die Einsicht in das Streben nach einer neuen Klassizität des Liedes sein Werk umfassender zu kennzeichnen vermögen.

Von seiner Musik harren noch besonders die frühe „Legende“ nach Rilke, eine Jahreskantate für gemischten Chor nach H. Claudius, die Musik zu dessen Märchenspielen und zu Kerners köstlichem Schattenspiel „Der Totengräber von Feldberg“ der Veröffentlichung, wie neben Liedern die erschütternden „Letzten Gesänge“ und die „Serenade für fünf Holzbläser“ und manches andere. Möchte man vielen noch heute stereotypen Programmen in unseren Konzertsälen mehr Entdeckergeist wünschen! Auch Schallplattenreihen sollten durch Armin Knab Bereicherung erfahren. Der Anruf aus der Stille einer noch geschlossenen, umfassenden Lebenswelt tut unserer Zeit besonders not. Ihn vernehmlich zu erhalten, ist unsere Aufgabe.

Heinz Wegener

Arthur Neuberger †

Kurz nach seinem 95. Geburtstag verstarb in Dresden der Theologe, Naturwissenschaftler und Musiker, Oberkirchenrat D. Arthur Neuberger. Zuerst Pfarrer in Dresden, später Superintendent in der Domstadt Meißen, studierte Neuberger nach seiner Emeritierung 1932 noch systematisch Naturwissenschaften an der Technischen Hochschule Dresden, in Wien und in Innsbruck. Dieses reich gesegnete, universale Leben fand in der Tonkunst eine ständige Begleiterin, wie umgekehrt Neuberger

für die Musik Bedeutung gewann. Unversiegt ist seine Gründung der Dresdner Ortsgruppe innerhalb der Internationalen Bruckner-Gesellschaft. Eng war seine Zusammenarbeit mit van Kempen, dem damaligen Chef der Dresdner Philharmonie, die durch ihn zu einem Bruckner-Orchester wurde und dabei auf die Urfassung zurückgriff. Mit Einführungsvorträgen hat Neuberger Vorbildliches für die Bruckner-Pflege geleistet. Studien über Beethoven blieben nie als Manuskript. Wie wenige kannte sich der große Greis in der modernen, speziell der sozialistischen Musik aus. Auch als Komponist von Liedern und Kammermusik ist Arthur Neuberger hervorge-

Hans

## BLICK IN DIE WELT

Das NDR-Orchester in der Sowjetunion

Auf dem Programmheft, das eine junge Dame im Großen Saal der Leningrader Philharmonie mir einer Norddeutschen Rundfunks reichte, standen die Worte in deutscher Sprache — die Worte „Immer Fröhlich schien dies könnte man sehr wohl als Fazit der Reise ansehen, die das Orchester nach Leningrad führte. Seitenlang ließ sich die Verhandlungen im Rahmen des Kulturabkommens, über die beachtliche Höhe der finanziellen Zuschüsse des Auswärtigen Amtes in Bonn, über die Hamburger Funkhäuser und des Kulturministeriums der UdSSR, über Schwierigkeiten der Organisation berichten; aber alles das war veraltet als das Publikum während und nach dem Konzert im Großen Saal des Moskauer Kammertheaters in begeisterten Beifall ausbrach, sich zu förmlichen Ovationen steigerte und die Zugabe nach der anderen erzwang. Die Verbindung mit diesem Publikum war das Entscheidende. Ein Elitepublikum ganz im westlichen Sinne, doch einfach gekleidet. Doch nicht die Entscheidung. Es waren Menschen jeden sozialen Schicht. Jedes Konzert war gekauft, und sicherlich nicht nur wegen der Musik — und gute Musik — erklang denn der UdSSR ununterbrochen. Man kennt die Stadt Zagreb und Dritte von Brahms, Vorspiel und Lied aus „Tristan und Isolde“, Straussens „Till im Vorjahrs Spiegel“, Beethovens und Bruckners Siebente, Jupiter-Sinfonie von Mozart, Bachs zweite, den baltischen Konzert und selbst die Symphonie „Mathis der Maler“ von Hindemith. Nicht lediglich Boris Blacher mit den Paganini-Sonaten, die dann auch — vor allem bei den

4. Mai 196

Begeisterung auslösten. R-Sinfonieorchester unter das erste große Ensemble, das in der UdSSR galt. Wort braucht darüber ver- das Orchester zählt zur Ruf bestätigte sich wie- ningrad. Aber noch mehr. haft und Anteilnahme des ch dem Warschauer das , strahlte fühlbar auf das kte sich auf die Qualität aus. Die Spannung des er Menschen, die ihre Ge- usik geöffnet hatten, die schämten und nicht mehr hten —, diese fast körper- g sich auf den empfind- ne Welle der Sympathie. vom Spiel des Orchesters“, tudentin, „daß ich keine fühle wiederzugeben.“ n Ende zu sein. Der Chef- fall und fiel für das letzte rang der mitreisende Chef ng, Winfried Zillig, ein, ereits seine Meriten hat. zu wahren Glanzleistun- die schnellen Sätze. Die ng ihm zweifellos besser tedt. Diese Improvisation anlaßte die Gastgeber zu iger Stunden druckten sie ligs Namen.

unkt des Gastspiels war, ikumswirkung, denn die einsame hinter der Musik: Kriege. Für diese Erkennt- ste Reise; man kann nur austausch mit der UdSSR

Fred K. Prieberg

es Zentrum für

ein neues europäisches usik werden. Dies wurde lösen. Jedes zweite Jahr Biennale“ stattfinden, die der Stadt steht und zu de- mponist Milko Kelemen Stojanović gewählt wor- Biennale“ war für den 17. esetzt worden. In diesem

Zeitraum wurden die Veranstaltungen in zwei Abonnentenzyklen zu je neun Abenden durch- geführt. Ferner gab es „Gespräche über zeitge- nössische Musik“ und ein „Studio für moderne jugoslawische Musik“. Verschiedene Ausstel- lungen komplettierten das überaus reichhaltige Programm. Geradezu imposant war die Zahl der mitwirkenden Ensembles und Solisten. Vorträge über zeitgenössische Musik hielten M. Cipra, K. H. Stockhausen W. Lutoslawski, W. Steinecke, B. Sakač, V. Kučera und Pierre Schaeffer.

Milan Graf

## ZUR ZEITCHRONIK

160 Jahre

Lohorchester Sondershausen

Ein großer freier, im Lohpark gelegener Platz, umsäumt von alten hohen Bäumen, das ist die idyllische Szenerie der seit nunmehr 160 Jahren während der Sommermonate abgehal- tenen Lohkonzerte, zu denen von Anfang an alle Schichten der Bevölkerung unentgeltlich oder gegen einen geringen Obulus Zugang hatten. Die Geschichte des Lohorchesters läßt sich zwar bis ins 16. Jahrhundert verfolgen, aber zur offiziellen Gründung kam es erst am 27. Mai 1801, als Fürst Günther Friedrich Carl I. von Schwarzburg-Sondershausen den berühmten Klarinettenisten Jo- hann-Simon Hermstedt, für den Spohr vier Kon- zerte schrieb, mit der Aufstellung eines Harmonie- korps, also einer Blaskapelle, betraute. Goethe lernte sie in Bad Tennstedt kennen und berichtete seinem Sohn August, daß sie „ihre Sache sehr gut mache“. 1815 wurde dem Harmoniekorps ein Streichkörper angegliedert. Den Anstoß dazu gab die Gründung eines Hoftheaters, das für seine Opernaufführungen ein mit Bläsern und Strei- chern besetztes Orchester benötigte. Damit war der Übergang von der Blasmusik zur Orchester- musik vollzogen. Es vergingen indessen gut 30 Jahre, bis die mehr der Unterhaltung dienenden Nachmittagskonzerte den Charakter von Sinfoniekonzerten annahmen, während die Abendkon- zerte vorwiegend der leichten Muse vorbehalten waren.

Es können hier nur wenige Höhepunkte in der Geschichte des Lohorchesters angeführt werden, das fast ausnahmslos von guten, z. T. sogar von ausgezeichneten Dirigenten geleitet worden ist. Ihre Namen sind in großen Lettern auf der Innen- wand des Pavillons aufgezeichnet. Was das Be- sondere der Lohkonzerte und der Sinfoniekon- zerte früher ausgemacht hat, war die dank der

eine  
rten  
nach  
und  
nzig  
urg,  
ssor  
als  
osen  
ahm  
asik-  
Diese  
wie  
For-  
stets  
men-  
aus  
ären.  
rund-  
Ein  
arfem  
renn-  
ssagt.  
ischen  
, dem  
keiten  
legen-  
t nur  
anken-  
ichnet,  
tnisse  
ür das  
rischer  
eschla-  
n einer  
ür eine  
önlich-  
nt, daß  
te auf-  
nit Rat  
m, dem  
für For-  
Wirken  
h durch  
t, noch  
schieden

alt. Die  
nd rasch  
sheim in  
e er nach



systematischen Erziehungsarbeit durch die damaligen Dirigenten überraschend schnell herangereifte Aufgeschlossenheit der Zuhörerschaft für zeitgenössische oder wie es damals hieß: „neudeutsche“ Musik, also für die Werke von Wagner, Berlioz, Liszt und Schumann. Bülow, Cornelius und der bedeutende Musikschriftsteller Brendel haben sich wiederholt lobend über das künstlerische Niveau des Orchesters geäußert; und Liszt nannte die Kapelle eine der renommiertesten Deutschlands. Er ist häufig in Sondershausen gewesen, um seine Werke, die nicht einmal das Leipziger Gewandhaus zu seinen Lebzeiten aufgeführt hat, unter der muster-gültigen Stabführung von Eduard Stein und Max Erdmannsdörfer zu hören. 1869 wurde in einem Hofkonzert das berühmte Violinkonzert g-Moll von Max Bruch, der einige Jahre das Orchester leitete, aus der Taufe gehoben. Von seinen Nachfolgern mögen Carl Schröder, der sich durch die Gründung des Konservatoriums bleibende Verdienste erworben hat, Carl Corbadi, der mit großem Geschick nach dem ersten Weltkrieg das Lohorchester sicher durch die Klippen drohender Existenzgefährdung führte, Otto Wartisch, Carl Maria Artz, Georg C. Winkler, Walter Schartner und Paul Dörrie hervorgehoben werden; sie alle waren Musiker, die mit großem Verantwortungsgefühl die Aufführungstradition dieses sich auf eine ruhmreiche Vergangenheit stützenden Orchesters fortführten. Seit zwei Jahren steht Gerhart Wiesenhütter an der Spitze des Lohorchesters. Unter ihm hat der Aufgabenbereich des Orchesters durch Sprengung des bisherigen regionalen Rahmens eine nicht unbeträchtliche Ausweitung erfahren. Das ungewöhnlich positive Echo, das die Konzerte am Ort und auf ausgedehnten Kunstreisen finden, zeugt von dem repräsentativen Rang des Orchesters und seines Leiters, gleichzeitig aber auch von den kräftigen künstlerischen Impulsen, die auch heute noch in unverminderter Stärke der Musikbegeisterung der Sondershäuser Bevölkerung ausgehen.

Edmund Volkmann

#### Internationale Singwoche der Vereinigung Europäischer Jugendchöre

Diese 1. Internationale Singwoche, zu der die Vereinigung der Europäischen Jugendchöre nach Karlsruhe einlud, bedeutete ein Begegnen der Chöre, die in den vorangegangenen Jahren den internationalen Austausch und die internationale Zusammenarbeit zu einem integrierenden Bestandteil ihrer Arbeit gemacht haben und deren Lei-

stungen im internationalen Vergleich beispielgebend sind. Das Arbeitsprogramm umfaßte in der französischen Gruppe, geleitet von Cesar Geoffray, neben Liedern und Kanons als Hauptwerke „Le chant des oiseaux“ von Clement Jannequin und „La perdriole“ von Maurice Emmanuel. Die deutsche Gruppe studierte unter Gottfried Wolters Giovanni Gabrielis Motette „Jubilate Deo omnis terra“, die zugleich auch als gemeinsames Werk erarbeitet wurde, und „Lamento d'Ariana“ von Claudio Monteverdi; auch hier wurde das Programm durch Lieder und Kanons ergänzt. Es ist interessant, die Perspektiven dieser Zusammenarbeit einmal zu betrachten. Hinsichtlich der Aufführungspraxis bot allein schon die Motette von Gabrieli verschiedene Möglichkeiten, die von der instrumentalen über die solistische bis zur choralischen Besetzung reichten, wobei in der solistischen Besetzung jede Stimme durch eine andere Nation vertreten war. Ein wesentlicher Faktor dieser Woche war auch die Begegnung mit zwei in Struktur und Stil so grundverschiedenen Chören, wie dem Mülheimer Singkreis (Leitung Hans Bril) und dem Joza Vlahovic aus Zagreb (Leitung Emil Cossetto). Während die Mülheimer mit ihrem Programm zeitgenössischer geistlicher Chormusik einen Chorstil demonstrierten, der durch die Interpretation dieser Werke als vorbildlich anzusehen ist, faszinierten die Jugoslawen mit einem fremdartigen, reizvollen Chorklang und mitreißenden Darbietungen aus dem Bereich der Folklore. Der Sinn dieser Woche bestand aber letzten Endes nicht nur im Musizieren, in der Aufnahme persönlicher Kontakte und in der Begegnung der Chöre miteinander, sondern auch im Kennenlernen der Literatur selbst.

Peter Corff

#### Darmstädter Pläne

Nach der zehnjährigen Sellner-Ära, die Darmstadts Theater weithin berühmt gemacht hat, gab es für den Nachfolger, Dr. Gerhard Hering, praktisch nur eine Möglichkeit, sinngemäß anzuknüpfen: mit einer neuen, aber bunten Variante jener „bewunderungswürdigen Einseitigkeit“, die für Sellner charakteristisch war. Der Intendantenwechsel bringt eher eine Konzentrierung, nicht aber einen Wandel des Gesichts beim Opernspielplan mit sich. Man sucht weiterhin, das Besondere abseits des üblichen Repertoires zu spielen, wobei entscheidend bleibt, daß man sich darum bemüht, mit den vorhandenen Raum- und Geldmitteln nicht größeren Bühnen nachzueifern, da das nur üble Provinz zeitigte, sondern Eigenstän-

diges zu leisten. Man möchte Team- und Ensemble-Arbeit pflegen, was mit der Tatsache eines Verzichts auf Reiserei verbunden ist, angefangen vom Intendanten selbst. Die wesentlichen Titel des neuen Plans: Cherubinis „Medea“, Gounods „Margarethe“, Henzes „Homburg“, Dallapiccolas „Gefangener“ und Honeggers „Totentanz“. Wichtige neue Solo-Namen: Helga Jung aus Wien und Camillo Meghor aus Düsseldorf.

*Wolf-Eberhard von Lewinski*

## PORTRÄTS

### Hermann Grabner 75 Jahre

Kürzlich konnte *Hermann Grabner* seinen 75. Geburtstag feiern. In Graz geboren, studierte er später Rechtswissenschaft, wurde aber bald Schüler von Max Reger, der für sein Lebenswerk bestimmend werden sollte. Er ging mit ihm nach Meiningen, lehrte dann in Straßburg, später in Heidelberg, Mannheim und Leipzig, wo er gleichzeitig das Amt des Universitätsmusikdirektors bekleidete. 1938 wurde er als Professor an die Hochschule für Musik nach Berlin berufen, an der er bis 1946 wirkte.

Grabner entfaltete als Komponist wie als Musikpädagoge ein umfassendes Wirken. Sein Schaffen zeichnet sich durch eine eigenständige Nachfolge Regers aus, dessen künstlerische Ideen er auch an seine Schüler weitergab. Dazu gehören Wolfgang Fortner, Wilhelm Maler und Kurt Thomas. Nahezu für alle Gattungen hat Grabner Werke entworfen, die nicht nur durch ein gediegenes Können bestechen, sondern auch echte Inspiration verraten. Für das Musikstudium schrieb Grabner ein grundlegendes Werk, seine „Allgemeine Musiklehre“. Musikhistorisch gesehen, bildet Hermann Grabner ein wichtiges Bindeglied von Reger zur Moderne. Gesunde Tradition weitergegeben — und diese mit neuem Sinngehalt erfüllt zu haben, ist seine bleibende Leistung, die den Künstler auszeichnet. Als Mensch hat er stets jene vornehme Gesinnung entfaltet, die ihm bis heute in seinem weiten Schülerkreis große Verehrung zuteil werden läßt.

### Walther Vetter 70 Jahre

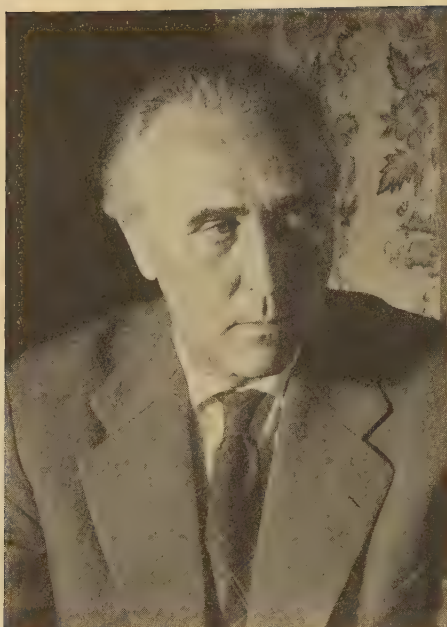
Es gibt wenig Musikwissenschaftler von Rang, die ein so umfangreiches Wirken wie *Walther Vetter* aufweisen können. In Berlin geboren, kehrte er nach umfangreichen Studienjahren wieder in seine Vaterstadt zurück, wo er zuletzt als Ordinarius für Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität wirkte. Auch heute ist er dort noch nach seiner

Emeritierung tätig. Das spricht gewiß für eine ungebrochene Schaffenskraft, die den Gelehrten stets auszeichnete. Sein Weg führte ihn nach einem Studium bei Hermann Abert in Halle und Leipzig als Kritiker und Dozent nach Danzig und Breslau, später nach Halle und Hamburg, dann nochmals nach Breslau, wo er Professor wurde, schließlich nach Greifswald, wo er als Institutsdirektor wirkte. Nach Jahren in Posen kam er 1946 wieder nach Berlin und übernahm hier den traditionsreichen Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität. Diese kurze Skizze muß genügen, um anzudeuten, wie weitgespannt sein Lebensweg wie auch sein Forschungsdrang ist. Als Gelehrter hat er sich stets bemüht, Kunst und Leben in inneren Zusammenhang zu bringen und beide Prinzipien aus umfassender historischer Schau heraus zu klären. Wahrheit und Wirklichkeit sind für ihn Grundbegriffe seines Lehrens und Forschens. Ein umfangreiches Werk liegt vor, das mit scharfem und kritischem Geist Grundsätzliches zu Brennpunkten europäischer Musikentwicklung aussagt. Veters Forschungsseifer gilt ebenso der griechischen Antike wie der Oper des 18. Jahrhunderts, dem deutschen Kunstlied wie den Persönlichkeiten Bachs oder Schuberts. Was er hier an grundlegenden Publikationen vorlegte, zeigt nicht nur methodisch jene Klarheit und Reife der Gedankenführung, die alles echte Forschen auszeichnet, sondern fördert auch fruchtbare Erkenntnisse zutage, die eine unmittelbare Anregung für das Musikleben bedeuten. Die Brücke aus historischer Schau heraus zur lebendigen Gegenwart geschlagen zu haben, das ist Walther Vetter in einer Weise gelungen, die als beispielgebend für eine große schöpferische und denkerische Persönlichkeit bezeichnet werden darf. Hinzu kommt, daß er als Mensch stets jene verstehende Güte aufbrachte, die dem jungen Musikstudenten mit Rat und Tat Wege ebnet half. So gebührt ihm, dem Siebzigjährigen, Dank in reichem Maße für Forschung und Anregung. Möchten dem Wirken Walther Veters, dessen Persönlichkeit sich durch wahre und tiefe Humanität auszeichnet, noch lange Jahre segensreicher Entfaltung beschieden sein.

### Werner Egk 60 Jahre

*Werner Egk* wurde kürzlich 60 Jahre alt. Die äußeren Stationen seines Lebensweges sind rasch gezeichnet. Als Lehrersohn in Auchsesheim in der Nähe von Augsburg geboren, studierte er nach





Werner Egk

Foto: Felicitas

seiner Gymnasialzeit in Frankfurt und München, wurde als Kapellmeister an die Berliner Staatsoper berufen, übernahm später das Direktorat der Hochschule für Musik in Berlin, siedelte aber dann nach Lochham bei München über, um ganz seinem künstlerischen Wirken zu leben. Als Präsident des deutschen Komponistenverbandes, als Aufsichtsratsvorsitzender der GEMA, wofür er soeben mit der Richard-Strauss-Medaille ausgezeichnet wurde, hat er ein vielseitiges Wirken im musikorganisatorischen Leben erfüllt. Er ist Träger der Olympischen Medaille, des Berliner Kunstpreises und des Großen Bundesverdienstkreuzes; ferner gehört er der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung an.

Wichtiger aber als diese Liste äußeren Erfolgs und Aufstiegs erscheint uns das kompositorische Wirken von Werner Egk. Frühzeitig erkannte er die Bedeutung des Rundfunks. Hörspielmusiken und Auftragskompositionen für dieses neue Medium waren das Ergebnis seiner schöpferischen Bemühungen, bei denen bereits deutlich wurde, daß Egk eine ausgesprochene Doppelbegabung aufweist, die sich im Literarischen wie im Musikalischen äußert, ergänzt durch einen hellwachen Sinn für das Malerisch-Gegenständliche. Eine so struk-

turierte Persönlichkeit mußte naturgemäß zur Oper und zum Ballett drängen; denn hier konnte sie reifste Erfüllung finden. In der Tat ist Egk hier der große Anreger für ein zeitnahe Musiktheater geworden, das gültigen Bestand bis heute behalten hat. Von der Oper „Die Zaubergeige“ über „Peer Gynt“ führte der Weg über „Columbus“ zur „Circe“, zur „Irischen Legende“ bis zum „Revisor“. Gegenwärtig arbeitet er an einer Kleist-Oper „Die Verlobung in Sankt Domingo“. Was sich in dieser Linie an Opernwerken widerspiegelt, das stellt mit all seinen verschiedenen Aspekten zeitnahe Opernkunst dar, die im Ausdruck und Stil unmittelbar der Bühne, aber auch dem Publikum verbunden ist. Ähnliches läßt sich auch von Egks Ballettschaffen sagen; hervorgehoben seien nur „Joan von Zarissa“ und das einst heftig diskutierte Faust-Ballett „Abraxas“. Egks Werk hat internationale Anerkennung gefunden. Gewiß nicht zufällig; denn es ist frei von übersteigter Modernität; es gründet sich vielmehr mit kräftigen Akzenten auf seine bayerische Heimat, die gleichsam wie ein lebendiger Strom sein Schaffen durchpulst. Von hier aus wachsen Egk Kräfte zu, die ihn befähigen, eine ertümelnd dramatische Aussage mit vitalen Rhythmen zu verdeutlichen, um sie in elementarer, kraftvoller Art in ein musikalisch farbiges Gewand zu kleiden. Der Eigenton von Egks Schaffen ist unüberhörbar. Ein Musiker von Rang, der berufen ist, dem Konzert der Völker werthafte Impulse zu verleihen.

#### Walter Felsenstein 60 Jahre

Die Komische Oper Berlin — das ist das Haus *Walter Felsensteins*. Dort führt er Regie, der Sechzigjährige, mit einer Vitalität ohnegleichen. Weltruhm haben sich seine Inszenierungen erworben. Wodurch? Das ist nicht leicht zu sagen; denn die These, daß ein Schauspieler in der Oper Regie führt, stimmt nicht. Felsenstein setzt tiefer an. Er geht auf den Grund des Werkes, entwickelt alles, was auf der Bühne geschieht, aus der Partitur. Mit einer Wahrhaftigkeit von seltener Intensität verbohrt er sich in die geistige Konzeption einer jeden Oper, die er zu neuem Leben erweckt. Das abgespielte Repertoirestück gewinnt unter seiner Hand realistische Prägnanz und untrügliche Schärfe in der Charakteristik. Schonungslos spürt Felsenstein den Grundtypen eines jeden Stückes nach, legt die Ausgangsposition fest und entfaltet nun mit Hilfe der Musik jene leidenschaftliche Interpretation, die dem Spiel der

Figuren ihren echten und urtümlichen Sinngehalt verleiht. Man weiß, wie Felsenstein probt: unermüdlich, stetig, mit einer Theaterleidenschaft, die an Besessenheit grenzt, die vom singenden Schauspieler wie vom darstellenden Sänger das Höchste und Letzte fordert. Hingabe an das Werk, an die geistige Idee eines Stückes, das ist das Geheimnis der eminenten Wirksamkeit von Felsensteins Inszenierungen. Er entstaubt die Partituren, übersetzt Fremdsprachliches neu, ganz vom ursprünglichen Sachgehalt aus gesehen, formt Wort und Geste zur Gebärde, wie sie die Musik erfordert. Felsenstein ist der Schöpfer eines Musiktheaters, in dem der Interpret mit innerer Wahrhaftigkeit Diener am Werkganzen ist. Kulturelles Erbe in überzeugender Gestalt theaterbegeisterten Menschen erschlossen zu haben, ist Felsensteins bleibendes Verdienst.

Günter Haußwald

#### Adolf Brunner 60 Jahre

Am 25. Juni konnte Adolf Brunner in Thalwil am Zürichsee in voller Schaffenskraft seinen sechzigsten Geburtstag begehen. Brunner ist einer jener seltenen Komponisten, die sich nicht nur ihrer Kunst, sondern auch den aktuellen Fragen des öffentlichen Lebens gegenüber tätig verantwortlich wissen. Als Leiter der politischen Abteilung von Radio Zürich (1949–1960) hat er in den weithin beachteten Sendungen „Echo der Zeit“ und „Gespräche am runden Tisch“ das Knüpfen von Beziehungen und das fruchtbare Austragen von Gegensätzen meisterlich vom Kompositorischen ins Politische hinein weitergeführt. Ähnlich steht es auf dem Gebiet der evangelischen Kirchenmusik, zu deren Erneuerung Brunner mit seinen Motetten und geistlichen Konzerten wesentlich beigetragen hat: In der Gründung und Leitung eines schweizerischen Arbeitskreises für Kirchenmusik war und ist es ihm gegeben, die aufbauwilligen Kräfte zusammenzufassen und dem Anliegen der Kirchenmusik im Gottesdienst, in der Musiker- und Lehrerausbildung wie im Bewußtsein der kirchlichen Behörden die gebührende Beachtung zu verschaffen. Wie selbständig, theologisch beschlagen und philosophisch sattelfest Brunner liturgische Fragen durchzudenken versteht, bezeugt sein Buch „Wesen, Funktion und Ort der Musik im Gottesdienst“, das zu den wegweisenden liturgischen Veröffentlichungen in der Schweiz gehört und das Vorurteil vom liturgiefeindlichen Zürcher Lügen straft. Seit dem Aufgeben der Tätigkeit am Radio hat

sich Brunner wieder vermehrt der Komposition zugewandt. Nach dem Entstehen größerer Orchesterwerke, welche die früheren Orchesterkompositionen — Concerto grosso, Partita — in gereifter und formklarer Tonsprache würdig weiterführen, beschäftigen ihn nun Formen für den reformierten Gottesdienst (Introitusmotetten, „offene Formen“ für Chor und Gemeinde, Orgelpartiten zum Abendmahl). So verbindet sich mit dem Dank und den guten Wünschen der Freunde die Hoffnung auf ein schöpferisch fruchtbares siebentes Dezenium.

Edwin Nievergelt

#### ERZIEHUNG UND UNTERRICHT

##### Musik zwischen Kosmos und Seele

Zur „Rüdesheimer Musikwoche“, betreut von Hugo Wolfram Schmidt, dem Leiter der Schulmusikabteilung der Frankfurter Musikhochschule und dem geistigen Vater dieser Arbeitswoche, war diesmal Hans Joachim Moser gekommen. In mehreren Vorträgen setzte er sich mit der Problematik des Stiles in der Musik auseinander. Er ging dabei auf das Verhältnis von bildender Kunst und Musik für die Schulpraxis ein. Seinen persönlichen Standpunkt legte er in dem Vortrag „Tonreich ohne Physik“ dar. Goethes Ansicht, die Musik sei ein Urphänomen und bedürfe keiner Erklärung, machte er zur Grundlage seiner anthropozentisch orientierten Musikästhetik. Die Möglichkeit eines Kompromisses mit der physikalistischen Auffassung wurde in der Formulierung „Musik zwischen Kosmos und Seele“ spürbar.

Diesen Vorträgen war eine Einführung in die elektronische Musik vorausgegangen. Eduard Pütz, der auch die beiden Kurse „Jazz für Anfänger und für Fortgeschrittene“ leitete, berichtete vom Kölner Studio. Robert Engel und Heinz Teuchert von den Musikhochschulen Köln und Frankfurt führten die Studenten in die Geheimnisse des Fidel-, Lauten- und Gitarrespiels ein. Ursula Blume widmete sich den diffizilen Problemen des choralischen Blockflötenspiels. Eine Vorspielstunde am letzten Tag der Woche zeigte, wieviel man in einer Woche mit konzentrierter Arbeit erreichen kann.

Gerhard Schroth

##### Um den Orchesternachwuchs

Der Leiter des Konservatoriums Osnabrück, Direktor Karl Schäfer, hat mit dem Osnabrücker Sinfonieorchester bzw. dem Theater ein Abkommen zur Intensivierung der Ausbildung des Orchesternachwuchses getroffen, das sich als außer-





Meisters Schuloper „Kalif Storch“ in  
Oberammergau Foto: Wirth

ordentlich wertvoll erwiesen hat. Nach einer gemeinsam durchgeführten Prüfung werden die geeigneten Orchesterschüler zum Orchesterdienst herangezogen. Sie nehmen an der Probenarbeit für eine Operette, eine Oper und ein Sinfoniekonzert teil, wirken bei einer bestimmten Anzahl von Aufführungen kostenlos mit und bekommen weitere Probenarbeit und Aufführungen nach den ortsüblichen Sätzen für Aushilfe bezahlt. Nach Ablegung der Reifeprüfung erhalten die Absolventen ein zusätzliches Zeugnis über den abgeleisteten Orchesterdienst, das dem Anstaltszeugnis beigefügt wird. Die Schwierigkeiten, die sich aus der Koordinierung des Unterrichtsplanes einerseits und den Orchesterproben andererseits ergaben, konnten in gegenseitigem Einverständnis überbrückt werden.

Die Ergebnisse zeigen, daß nach Beendigung der Ausbildung und Ablegung der Abschlußprüfung junge Musiker das Konservatorium verlassen, die bereits über einen Teil der so notwendigen Orchestererfahrung verfügen. Darüber hinaus wird die Einrichtung von den Orchesterschülern begrüßt und als wertvoll empfunden, weil ihnen in Proben und Konzerten die Zusammenarbeit mit Solisten von internationalem Ruf zu einem besonderen Erlebnis wird.

Auf Grund einer ähnlichen Vereinbarung wirken die Orchesterschüler im Studioorchester Hannover mit, das von der Musikalischen Jugend Niedersachsens in Verbindung mit dem Norddeutschen Rundfunk Hannover gegründet wurde und für besondere Aufgaben im hannoverschen Sender eingesetzt wird.

Karl-Heinz Thöle

### Angewandte Musikpädagogik

Den vom Landesverband Bayerischer Tonkünstler in Oberammergau durchgeführten musikpädagogischen Lehrgängen war wieder ein schöner Erfolg beschieden. Man will sich hier weder auf eine bestimmte Richtung festlegen noch irgendeiner noch so erprobten Methode das Wort reden, sondern lediglich beherzigenswerte Hinweise und aus der musikalischen Unterrichtspraxis gewonnene Ratschläge erteilen. Da galt es, mit veralteten Anschauungen aufzuräumen, so wie es etwa Dieter Stoverock tat, wenn er am Beispiel einer Kindergruppe den Wert von Erfindungsübungen und Gehörbildung dartat — oder auch Wilhelm Gebhard, der ebenfalls grundlegende Fragen mit künftigen Lehrern an Jugendmusikschulen erörterte. Über dem Ganzen stand der Wahlspruch, mit dem Wilhelm Zentner seinen Eröffnungsvortrag über Sinn und Aufgabe der Musik unserer Zeit beschlossen hatte: „Omnia pro musica!“

Regen Zuspruch fanden naturgemäß wieder die zahlreichen Instrumentalkurse. Eine recht beschwingte, vom Komponisten geleitete Aufführung der Schuloper „Kalif Storch“ von Karl Meister steuerte das famose Opernstudio der Luitpold-oberrealschule in München bei, und ein gemeinsamer Ausflug zur Wieskirche beschloß diese Tagung.

Jürgen Völckers

### Kinder musizieren

Der erste musikalische Kindergarten in Deutschland wurde vom Oberbürgermeister der Stadt

Kinder musizieren

Foto: Presseamt Duisburg



Duisburg übergeben. Die drei- bis sechsjährigen Kinder werden in Zukunft eine ihrer Hauptbeschäftigungen in gemeinschaftlichem Musizieren auf dem Schlagzeuginstrumentarium, am Klavier und mit anderen Instrumenten und selbstverständlich auch im Singen sehen. Nach dem Modell dieses städtischen Kindergartens in Duisburg mit den von der Klavierindustrie gestifteten Instrumenten werden bald auch in anderen Städten derartige musikalische Kindergärten entstehen. Sie haben den Sinn, den heranwachsenden Menschen in der Zeit seiner größten Unbefangenheit in Form spielerischer Betätigung mit dem Musikinstrument in dauerhafte Verbindung zu bringen.

## WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG

### Zur Zahlensymbolik der Bachschen Matthäus-Passion

In der Bach-Literatur spielt die später durch Smend und Jansen soviel weitergeführte Erforschung der Zahlensymbole eine Rolle seit der Entdeckung, daß in der Turba „Herr, bin ich?“ elfmal das „Herr“ erklingt — offenbar, um die Zahl der Apostel, verringert um den schweigenden Ischarioth, anzuzeigen. Diese Beobachtung verzeichnet wohl erstmals Albert Schweitzer. In meiner Vorrede zur Neurevision des Bandes 17 der Denkmäler Deutscher Tonkunst (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1958) habe ich zeigen können, daß genau das Gleiche auch schon in der Matthäus-

Passion des Naumburger Schütz-Schülers Johann Theile (Lübeck 1673, DDT 17, S. 124) der Fall ist — da in derjenigen von Joh. Sebastian und der von Heinrich Schütz die Elfzahl fehlt, dürfte also nicht Bach, sondern der genannte „Vater der deutschen Kontrapunktisten“; Theile, der Erfinder dieses Symbols gewesen sein. Das wird selbstverständlich nicht deshalb erwähnt, um Bach etwas zu nehmen, sondern zur Bestätigung, daß dem Thomaskantor hier nicht ein vielleicht bloß zufälliger Tatbestand zur Absicht unterlegt und ausgedeutet wurde, sondern er hier zweifellos einer Tradition bewußt gefolgt ist, deren Reichweite neue Forschung durch Untersuchung aller irgend faßbaren Figuralpassionen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts zu bestimmen haben wird, möglichst unter Einbeziehung aller weiteren, von den genannten Bach-Forschern des 20. Jahrhunderts sonst noch in den Passionen Johann Sebastians aufgewiesenen oder vermuteten Belegen „biblischer Kabbala“. Gerade von dieser komparativen Methode steht, über den nachgewiesenen Einzelfall des „Herr, bin ich?“ hinaus, zu erhoffen, daß damit festere Grundlagen als bisher zu dem gewichtigen Thema „Bach und die Tradition“ gewonnen werden. Denn es ist kaum zu bestreiten, daß manche der angeblichen Zahlengeheimnisse Bachs, selbst wenn man Werckmeisters Rezepte für ihn und sein Wollen wird für wahrscheinlich zuständig einräumen müssen, doch noch durch ihre praktische Einmaligkeit mehr befremden und um ihre Zuverlässigkeit besorgt machen als immer gleich endgültig überzeugen.



Hier durch Parallelfälle dauernde und unanfechtbare Sicherheit zu gewinnen, sollte die Mühe der Erforschung lohnen.

Hans Joachim Moser

## MISZELLEN

Besteht Aussicht auf eine neue Blüte der Klaviermusik?

Wie die Klavierfabrikanten bezeugen, werden gegenwärtig mehr Klaviere gekauft denn je. Von allen Musikinstrumenten ist das Klavier das zeitgemäße und daher das begehrteste. Gleichwohl — so bezeugen Verleger — erlangen die zeitgenössischen Klavierwerke bloß geringen Absatz. Diese Differenz macht nachdenklich. Warum steht auf der einen Seite Plus und auf der anderen Seite Minus? Möchte man nicht meinen, daß, wenn etwas begehrt ist, ebenso begehrt sein müßte, was dafür geschaffen wird? Wäre nicht eine neue Blüte der Klaviermusik zu erwarten? — Eingehendere Betrachtung wird Antwort geben.

Es sind gegenwärtig drei Stile lebendig: der Impressionismus, der Expressionismus, die Neue Sachlichkeit. Sie sind in dieser Abfolge aktuell geworden. Der Impressionismus ist fast zu Ende; nur sehr wenige Impressionisten sind noch unter uns. Der Expressionismus hat noch ziemlich starke Aktualität — aber nicht in jeder Kunst. Während die meisten stilgriffenen Komponisten der Gegenwart noch expressionistisch komponieren, hat die Architektur die Neue Sachlichkeit bereits voll ausgeprägt. Es ist eine Eigentümlichkeit der Musik, im Stilgange nicht zu führen, sondern den anderen Künsten zu folgen. Als die Maler impressionistisch zu malen anfangen, bewegten sich die Musiker noch in der Romantik.

Da die Abfolge der Stile alle Gebiete der Kultur einbezieht, ist es gewiß, daß die Musik den Expressionismus überwindet und zur Neuen Sachlichkeit übergeht. Die Neue Sachlichkeit dominiert schon in so vielen Gebieten, daß es nicht mehr lange dauern kann, bis sie auch in der Musik dominieren wird. Dies hat für die Verbreitung zeitgenössischer Musik, besonders für die Verbreitung zeitgenössischer Klaviermusik, große Bedeutung.

Der Expressionismus ist exklusivisch; er spricht zu wenigen. So vermag er nicht populär zu werden. Die Neue Sachlichkeit erstrebt Allgemeinheit. So gewinnt sie Breitenwirkung. In der Musik wird sich die Neue Sachlichkeit bemühen, Emotionen so göltig, so eindringlich, so einfach und so rein zu vergegenständlichen, daß jeder Hörer sie voll und mit klarer Bestimmtheit miterleben könne.

Das Klavier ist statisch; es trägt ein abgeschlossenes, rationales Klangsystem. Überdies ist das Klavier nüchtern. Wie der Ästhetiker Adolph Kullak den Klavierton beschreibt, ist dieser „gewissermaßen objektiv-neutral“; „einer sich an den Wohlklang des einzelnen Klanges heftenden Gefühlsschwelgerei leistet derselbe keinen Vor-schub“ — „um so mehr weist er auf die Notwendigkeit einer klargegliederten Darstellung hin“. So entspricht das Klavier besser der Neuen Sachlichkeit als dem Expressionismus.

Jemand könnte einwenden, die Nüchternheit des Klaviers helfe die Aufgabe, Emotionen zu vergegenständlichen, mitnichten lösen. Doch dieser Einwand verwechselt Emotionalität mit Sentimentalität. Gefühlsdusel, präzis geäußert, zergeht; Emotion, präzis geäußert, wirkt fort. Aber gerade die Nüchternheit begünstigt präzise Äußerung. Am schlechtesten trifft die Trunkenheit.

Die junge, jugendliche Dynamik des Expressionismus verlangt nach einem Instrumentarium, das die Expression elementaren Rausches leicht vermittelt. Dieses Verlangen motiviert auch die musikalischen Experimente der Elektronik. Ja, man kann behaupten, das Klavier entspricht keinem Stile besser als der Neuen Sachlichkeit und keinem Stile schlechter als dem Expressionismus.

Es ist demnach kein Zufall, daß ein Expressionist wie Paul Hindemith bemängelt, Klaviermusik ermangele „des feinen Reizes eines von den Grundtönen in ständig wechselnden Winkeln einfallenden Lichtes“; ihr fehle „die aus den leichten Schwankungen sich ergebende feine innere Erregtheit“. Die Statik widersteht den Dynamikern. Und es ist kein Zufall, daß niemals in der Geschichte der Klaviermusik die Spielbarkeit, überhaupt die *Klaviermäßigkeit*, so schlecht bedacht worden ist wie im Klavierschaffen des Expressionismus.

Diese Feststellungen verurteilen den Expressionismus als solchen nicht; er ist von vitaler Notwendigkeit, wie jeder vitale Stil es ist, sondern sie zeigen auf, warum die zeitgenössischen Klavierwerke schwache Resonanz finden und daß neu-sachliche Klavierwerke größeren Erfolg verheißen als expressionistische. Ein Genus von Musik blüht, wenn es das Lebensgefühl einer Zeit vollkommen auszudrücken vermag. Das Lebensgefühl unserer Zeit verlangt nach Emotionalität; zugleich verlangt es nach Objektivierung, Zweckmäßigkeit, Vereinfachung, Sauberkeit, klarer Ordnung.

Ist eine Klaviermusik, welche das Lebensgefühl unserer Zeit vollkommen auszudrücken vermag,

nicht schon im Werden? Eine Klaviermusik, welche die Freiheit, die der Impressionismus gebracht hat, nutzt, aber, dem Impressionismus gegensätzlich, die Form sachlich klar ausführt? Eine Klaviermusik, welche, wie der Expressionismus, von Bejahung erfüllt ist, aber, dem Expressionismus gegensätzlich, sich an der Realität orientiert? Eine Klaviermusik, welche ein ganz bestimmtes Bedürfnis trifft: das Bedürfnis nach *objektivierender Innerlichkeit*? Ist eine solche Klaviermusik nicht schon im Werden? Robert Emanuel Loosen

## STIMME DES LESERS

### „Musikpädagogische Besinnung“

Alle Deutungen und Wertungen bedürfen zweifellos von Zeit zu Zeit der Überprüfung, selbst wenn sie bei einer früheren Prägung für die Ewigkeit gültig zu sein schienen. Krisenhafte Zeiten wie die unseren werden besonders geneigt sein, scheinbar überholte Wertmaßstäbe abzuwerten und vermeintlich zeitgemäßere Bewertungen an ihre Stelle zu setzen. Daß im Bereich des künstlerischen Schaffens die Revolution der überkommenen Werte nicht nur die Formen und den Stil, sondern auch die Deutung des Sinnes und Endzwecks der Kunstwerke erschüttert hat, ist offensichtlich. Wenn nun auch der Normalverbraucher sich aus der Flucht der Erscheinungen herausuchen kann, was ihm zusagt, und die Deutung anderen oder der Zukunft überlassen kann, steht der verantwortungsbewußte Kulturkritiker doch vor Entscheidungen. Sollen sie überzeugend und fruchtbar sein, nicht nur für das Individuum und den Augenblick, sondern für den Entwurf eines Menschenbildes als vollwertiger leibseelischer Persönlichkeit, so müssen sie bei der Infragestellung eines Wertes dessen von der Wandlung der Erscheinungen und den Augenblickswünschen der einzelnen oder Gruppen unabhängige Bedeutung zu bestimmen versuchen. Daß dies nicht nur für die immer komplizierter werdende Struktur des allgemeinen kulturellen Lebens nötig ist, sondern auch für die anscheinend kleine Welt der Schule, in der jetzt so vieles revolutioniert und umgedeutet werden soll, erscheint selbstverständlich. Es ist möglich, daß dabei neue Erkenntnisse gewonnen werden; aber es besteht auch die Gefahr, daß schwer Errungenes und Wesentliches neuen vordergründigen Zielen zum Opfer fällt.

Bei solchem Bedenken müssen die Äußerungen von Heinrich Grössel gefährlich oder mindestens mißverständlich wirken, die er im August-Heft 1960

der „Musica“ veröffentlicht: „Wenn wir doch endlich aufhören wollten, die Musikstunde als Erbauungsunterricht anzusehen. Leider kränken wir noch immer an der ‚musischen‘ Welle einer überlebten Epoche der deutschen Schulgeschichte. Man kann — zugespitzt — behaupten, daß der Stellung des Musikunterrichts in der heutigen Schule durch nichts mehr geschadet wurde als durch seine Einordnung in die musische Fächergruppe.“ Wenn Grössel in einer Anmerkung hinzufügt, es sei aufschlußreich und bezeichnend, daß der Begriff „musisch“ anderen Völkern fremd und somit anscheinend etwas eigentümlich Deutsches sei, dann würde das nur beweisen, daß der deutsche Geist (zu seinem eigenen Besten!) den griechischen Geist am tiefsten begriffen hätte, der dem Abendland als heilsamste Gabe die „Musen“ schenkte, jene Göttinnen, die den Menschen helfen sollten, „ihr Leben wieder aufzurichten“.

So überzeugend Grössels Formulierung ist, es komme in der Musikerziehung darauf an, „die Sprache der Töne zu lehren“, so einseitig und gefährlich erscheint seine Meinung, der Musikunterricht solle nicht der „Erbauung“ dienen und nicht in die „musische Fächergruppe“ eingeordnet werden. Soll er etwa wieder in ein „technisches Fach“ zurückverwandelt werden, wie er es früher einmal war? War die wertvolle Erneuerungsbewegung der Schulmusik in den zwanziger Jahren ein Irrweg oder ein schöner Traum? Kann bei wachsendem „Auszug in die Welt des Verstandes, der mit dem heutigen Menschen vorgenommen wird“ (so der Biologe Adolf Portmann), die Revolutionsbewegung in der heutigen Pädagogik neben den intellektuell bildenden Fächern der helfenden Kräfte der Musen entraten? Müssen diese nicht der betont intellektualistischen Entwicklungsrichtung zeitgenössischen Denkens, Planens und Gestaltens entgegenwirken, um der erschreckenden und gefährlichen Gefühlsverarmung zu steuern und die gefährdete Menschlichkeit zu bewahren? Und wenn für den heutigen Jugendlichen „die Band seine Welt ist“, wie Grössel generalisierend feststellt, müssen dann die musischen Fächer und vornehmlich die Musik nicht dahin wirken, daß daneben noch eine „Intimsphäre“ existiert? Muß nicht gerade die Musik alles daran setzen, der Stimmung, der Andacht und Erbauung den Boden zu bereiten, wenn die Seele zum eigenen Schaden nicht verarmen soll? Der Unterricht soll ja nicht nur geben, was der Schüler gern möchte (o wie wenig ist das in sehr vielen Fällen!), sondern das, was er für die Bildung einer voll entwickelten Per-



sönlichkeit braucht. Mag uns wissenschaftliches Forschen und die Technik auch noch zum Mond und den Planeten führen: die menschlichen Grundbedürfnisse: die Freuden, die Schmerzen, und die Notwendigkeit elementarer irrationaler Gefühlskräfte werden bleiben. Sie zu pflegen und zu entwickeln als Voraussetzung eines erfüllten Menschentums abendländischer Prägung aber wird in der Schule die unabdingbare Aufgabe der „musischen Fächer“ und vornehmlich der Musik bleiben. Wenn auch für ihre Darbietung und ihre Wirkung letzten Endes die Lehrerpersönlichkeit den Ausschlag gibt, so ist doch für ihren Endzweck eine Begriffs- und Wertbestimmung auf Grund „musischer Besinnung“ nicht gleichgültig.

Rudolf Malsch

Bilder zu Mussorgskys Klavierzyklus aufgefunden

Vom Direktor des Händel-Hauses Halle erhalten wir nachstehende Zurschrift:

Zu dem kürzlich in „Musica“ (1960, S. 774–776) erschienenen Artikel von Annalise Wiener „Bilder, in Musik gesetzt“ möchte ich folgendes mitteilen: Die Verfasserin schreibt darin im Zusammenhang mit dem Klavierwerk „Bilder einer Ausstellung“ von Modest P. Mussorgsky: „Hartmanns Aquarelle sollen verschollen sein“. Dem gegenüber kann ich Ihnen sagen, daß es auf unsere Bitte hin den Mitarbeitern des M. I. Glinka-Museums in Moskau gelungen ist, einige Reproduktionen dieser Bilder, von denen wir Photokopien erhielten, wieder aufzufinden. Es handelt sich dabei um: „Ballett der Küchlein in ihren Eierschalen“ — „Die Hütte der Babayaga“ — „Das große Tor von Kiew“. Ferner erhielten wir von dort noch zwei Zeichnungen von Juden mit der Mitteilung, daß diese früher fälschlich für Mussorgskys Werk in Anspruch genommen worden sind. Außerdem erhielten wir ebenfalls auf unsere Anfrage von der Staatlichen Öffentlichen Saltykow-Stschedrin-Bibliothek in Leningrad eine Photokopie von Hartmanns „Catacomben“. Wir haben diese Bilder bei einer Veranstaltung unseres Klingenden Schallarchivs in Verbindung mit Mussorgskys Musik gezeigt.

Konrad Sasse

## UNSERE GLOSSE

Musikunterricht mit Garantieschein

Im Jahre 1826 konnte man in der Zeitung von Pittsburgh in Amerika folgendes Inserat lesen: „William Evens, Lehrer für Französische Horn,

Trompete, Signalthorn, Kornett, Fagott, Klarinette, Querflöte, Oboe, Violine, Violoncello und Viola. Sechs Dollar pro Quartal. W. E. pflegt den Andante-Stil. Diejenigen, die im Konzert- oder Prestissimo-Stil spielen wollen, bitten wir von Bewerbungen abzusehen. Tempo Gusto.“

Das Angebot klingt zuverlässig, denn man wird nicht erwarten dürfen, daß dieser wackere Musikanter alle aufgezählten Instrumente mit virtuoser Vollendung beherrscht hat. Auch werden die künstlerischen Ansprüche der guten Pittsburgher zu dieser Zeit nicht sehr hoch gewesen sein. Man musizierte im häuslichen Kreis zum eigenen Vergnügen, und ein Konzertleben im heutigen Sinne dürfte es wahrscheinlich damals in Pittsburgh noch nicht gegeben haben. Der uns heute so komisch anmutende Hinweis auf den Andante-Stil verrät Solidität, zeigt ein ehrliches Eingeständnis der eigenen Begrenzung, die nicht mehr versprechen will, als sie halten kann. Sicherlich werden die Schüler eine gesunde handwerkliche Grundlage erhalten haben.

Wenn dagegen heute eine der zahllosen Gesangslehrerinnen eine zehnmonatige, vollständige, technisch richtige, gesangliche Ausbildung mit einer schriftlichen Garantie nach dreimonatlichem Prüfen verspricht, dann kann man nur verwundert mit dem Kopf schütteln. Das klingt geradezu nach Schnellgaststätte. Der Kunde kann auf die Lieferung der bestellten Stimme so ungefähr gleich zum Mitnehmen warten. Man könnte sich vorstellen, daß sich Opernhäuser in Zukunft dieses Schnellverfahrens bedienen und Stimmen, die sie für irgendwelche Aufführungen benötigen, nach Muster in Auftrag geben. Und der letzte Idealzustand wäre dann noch erreicht, wenn diese pädagogische Schnellfabrikantin auch ganz nach Wunsch und Bedürfnis die Stimmfarbe einstellen könnte. Der leidige Tenormangel wäre dann behoben. Es bleibt nur noch die Frage, ob der Stimmkunde sein Geld zurück erhält, wenn die zehnmonatige Lieferfrist nicht innegehalten wird oder die Stimmware nicht gefällt. Stimme mit Garantieschein, ein neuer Schlager auf dem bunten Markt der Gesangsausbildungsindustrie. J. H.

## VOM MUSIKALIENMARKT

Messen von Pierre de la Rue

Neben Josquin, Obrecht und Isaac ist Pierre de la Rue einer der profiliertesten Meister der Niederländer Schule, was die Fülle der Drucke und Abschriften seiner Messen und Motetten in allen

Musikzentren Europas um 1500 beweist. Die ebenso zweckmäßige wie getreue Neuausgabe von drei charakteristischen Messekompositionen wird dem Wissenschaftler ebenso willkommen sein wie den Kirchenchören. Sie sind großartige Beispiele für die Blütezeit der niederländischen A-cappella-Polyphonie. Sie wurden herausgegeben von R. B. Lenaerts und J. Robijns (*Monumenta Musicae Belgicae VIII*, Antwerpen 1960). Fritz Bose

### Die Lieder des Nikolaus Zangius

Die gewissenhafte, kommentierte und mit Revisionsbericht versehene Neuausgabe der „Geistlichen und weltlichen Lieder mit fünf Stimmen“ des Nikolaus Zangius (hrsg. von Fritz Bose im Rahmen der von Adam Adrio geleiteten Veröffentlichungen des Instituts für Musikforschung Berlin, Verlag Merseburger, Berlin) stellt eine echte Bereicherung der Chorliteratur aus der Zeit um 1600 dar. Das 1597 erschienene Opus besteht aus vier geistlichen und 17 weltlichen Kompositionen, unter ihnen ein Quodlibet, ein Instrumentalsatz und zwei mundartlich gewürzte Chorerzählungen. Die oft sehr lebendig deklamierten, im Satz abwechslungsreich polyphon und homophon gestalteten Lieder bestätigen erneut, daß der zwischen 1612 und 1618 als Nachfolger J. Eccards am Berliner kurfürstlichen Hof wirkende Zangius zu den bedeutenden deutschen Liedmeistern seiner Generation zu rechnen ist. Für die Praxis wie für die Wissenschaft bedeutet die Ausgabe einen Gewinn. Kleineren Chören stellt diese Sammlung dankbare, mitunter recht anspruchsvolle Aufgaben. Die Musikwissenschaft wird im gleichen Maße die Erweiterung ihrer Kenntnisse des deutschen Liedschaffens begrüßen.

Lothar Hoffmann-Erbredt

### Johann Melchior Gletle

Der aus der Schweiz stammende Johann Melchior Gletle, der von 1651 bis 1683 zunächst Domorganist, dann Domkapellmeister in Augsburg war, ist ein kaum bekannter Zeitgenosse der Generation Weckmann-Bernhard und J. R. Ahle-Briegel. Wie der im Bärenreiter-Verlag, Kassel, erschienene, von Hans Peter Schanzlin redigierte Band 2 der *Schweizerischen Musikdenkmäler: „Ausgewählte Kirchenmusik“* zeigt, gehört Gletle mit seinen geringstimmigen Konzerten sowie mit seinen größeren, den Chor einbeziehenden Formen auch stilistisch zwischen Schütz und Buxtehude. Um Gletle auch der kirchenmusikalischen Praxis wieder zuzuführen, gab Schanzlin im glei-

chen Verlag zwei Hefte mit geringstimmigen, lateinisch textierten Kompositionen heraus, die ein gutes Bild von dem liebenswerten Kleinmeister geben. Heft 1 enthält zwei klangvolle Marien-Musiken für zwei und drei Solostimmen und Generalbaß. Beide Stücke sind in römisch-katholischer Kirchenmusikpraxis konzertant oder liturgisch gut verwendbar. Heft 2 bringt Stücke für Sopran (Tenor), zwei Streicher und Generalbaß. Der überkonfessionelle Geist dieser Texte macht die genannten Stücke gleichermaßen verwendbar in der römisch-katholischen und in der lutherisch-evangelischen Kirchenmusik. Otto Brodde

### Klavierstücke der Barockzeit

*Leichte Klaviermusik europäischer Barockmeister* hat Fritz Emons in einem inhaltsreichen Heft (Verlag Schott, Mainz) zusammengefaßt. Bis auf wenige Ausnahmen zweistimmig, stellen diese meist kurzen, auch im Melodischen sehr eingängigen Sätze an den Spieler technisch keine besonderen Anforderungen. Obendrein mit Fingersätzen versehen, erweisen sie sich nicht nur als dankbar, sondern führen in ihrer Gesamtheit auch aufs glücklichste in die Klangwelt des Barock mit seiner (sinngemäß erläuterten) Verzierungspraxis ein. So bilden sie für den Klavierunterricht eine empfehlenswerte Bereicherung, der man nur noch einen Quellennachweis gewünscht hätte.

Stilistisch verwandt, sonst aber ganz anders geartet sind die gut klingenden Klavierstücke von Johann Peter Kellner, der zur Zeit Bachs als Kantor im thüringischen Gräfenroda wirkte. Die von Cornelia Schröder fachkundig betreute Auswahl (Edition Peters, Leipzig) macht bereits ein wenig fortgeschrittene Spieler mit einigen Klavierwerken dieses liebenswerten Kleinmeisters bekannt. Besonderes Interesse darf wohl die im Mittelpunkt stehende, musikalisch reizvolle, z. T. jedoch technisch schon schwierigere vielsätzig Suite beanspruchen. Aber auch eine dankbare „Ouvertüre“ sowie das abschließende Concerto pastorale verdienen es, gespielt und gehört zu werden.

Jürgen Völckers

### Klangselige Sinfonie

William Walton verwendet für seine zweite Sinfonie (Oxford University Press), ein Auftragswerk der Königlichen Philharmonischen Gesellschaft Liverpool, ein reich bestücktes Orchester, das er zeitweise apart differenzierend einsetzt, häufiger aber noch zu nachromantisch schwelgerischer Klang-



fülle unter reichlicher Verwendung der verschiedensten Spieleffekte zusammenfaßt. Die Thematik — im ersten Satz von romantischem Aplomb — ist einprägsam, die Form übersichtlich. Als Tonalität bleibt g-Moll trotz aller harmonischen Ausweitungen gewahrt.

Willi Wöhler

## DAS NEUE BUCH

### Das neue Schütz-Werke-Verzeichnis

Im Zeitalter eines sich mehr und mehr spezialisierenden Musikschrifttums und zugleich der vertieften historischen Kenntnisse wird es schon von der Praxis her erforderlich, auch für Heinrich Schütz ein präzises und stichhaltiges Werkverzeichnis bereit zu stellen; dieser heiklen Aufgabe hat sich jetzt — auf Anregung Karl Vötterles und im Auftrage der Neuen Schütz-Gesellschaft — *Werner Bittinger* unterzogen. Die Schwierigkeiten eines solchen Unternehmens liegen auf der Hand und beginnen bereits bei der Gliederung des Stoffes, für die zunächst das Prinzip einer allgemeinen Übersichtlichkeit zu gewinnen war. Aus Gründen der Zweckmäßigkeit legt nun Bittinger fürs erste eine sogenannte „Kleine Ausgabe“ vor (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1960, DM 9.—), der späterhin die endgültige Publikation folgen soll; und so seien ein paar grundsätzliche Erwägungen bis dahin zurückgestellt.

Im Falle Schütz mußte sich der Musikbibliograph zu der plausiblen Einteilung in zwei große Gruppen entschließen, wobei er die in Drucken überlieferten Werke fortlaufend nach dem Jahre der ersten Veröffentlichung durczählt. Bei den nur handschriftlich überlieferten Werken hat anderes zu gelten; hier wurden die obligaten Besetzungen des jeweiligen Stückes zugrundegelegt und, nach Stimmzahl aufsteigend, geordnet. Die zweifelhaften bzw. nicht restlos gesicherten Schöpfungen wurden, sozusagen als dritte Gruppe, in den Anhang I verwiesen, während die übrigen beiden Anhänge alphabetische Verzeichnisse der verschollenen Kompositionen (dies unter Bezugnahme auf Mosers Schütz-Buch) sowie ausgewählter Kontrafakte bieten. Wertvolle Register der Besetzungen sowie der Werktitel und Textanfänge vervollständigen Bittingers sorgfältig durchgeführte Arbeit, die aus Platzmangel allerdings auf musikalische Incipits verzichten muß. Sonst aber findet man in diesem Bande, der sich vornehmlich auf die Angaben der „Alten Schütz-Gesamtausgabe“ und Hans Joachim Mosers beruft, nahezu alles, was man zur Unterrichtung

sogleich wissen möchte: Werknummer und Originaltitel, Entstehungszeit, Quellen, Inhalt, Text und liturgische Stellung, Besetzung, Ausgaben. Von nun an wird man also stets Bittingers „SWV“ mit Nutzen zu Rate ziehen können.

Werner Bollert

### Zur Aufführungspraxis bei Schütz

Das Buch *Gerhard Kirchners „Der Generalbaß bei Heinrich Schütz“*, das die Gesellschaft für Musikforschung auszeichnend zu ihrer Jahresgabe für 1960 erwähnte (Bärenreiter Verlag, Kassel 1960, DM 12.—), geht nicht nur den Musikwissenschaftler an, sondern einen jeden, der sich ernsthaft mit der Aufführungspraxis der Musik des 17. Jahrhunderts bis zu Bach hin beschäftigt. Schade, daß es nicht bereits vor 50 Jahren erschienen ist; die Generalbaßaussetzungen zu Heinrich Alberts und Adam Kriegers „Arien“ in den DDT wären anders ausgefallen. So muß der Generalbaß bei der Benutzung auch heute noch umgeschrieben werden. Mit Recht beginnt Kirchner mit einer geschichtlichen Einleitung über die theoretischen Schriften zum Generalbaß und der Tradition des praktischen Generalbaßspiels als Gegengewicht gegen eine weitverbreitete „geschichtslose Vorstellung vom Generalbaßspiel“. Mit Schütz wählt er das beste geschichtliche Beispiel. Wohl hat Schütz keine Generalbaßlehre hinterlassen; stellvertretend dürfen der ältere M. Prätorius und der jüngere Chr. Bernhard in Anspruch genommen werden. Für Schütz aber gilt, daß jedes Schützsche Vorwort (und die darin enthaltene Anweisung) „nur in bezug auf das zugehörige Werk verstanden werden darf“. Auf dieser Grundlage aufbauend, geht nun Kirchner an die Gruppierung der Werke Schützens nach der Art der Generalbaß-Verwendung; aus ihr entwickelt er „die Wahl der Generalbaß-Instrumente“ und die Verwendung und Registrierung der Orgel sowie die Betrachtungen über die Struktur der Generalbaß-Stimme („Polarität von abhängiger und selbständiger Generalbaß-Stimme“). Im weiteren erörtert Kirchner nun, sich stärker der praktischen Durchdringung zuwendend, die Anlage der originalen Generalbaß-Stimme, die Bezifferung und vor allem sehr eingehend und einleuchtend das Akkordspiel. Kürzer werden Einzelheiten wie Transposition, Fugenanfänge und Zwischenspiele behandelt. Am Ende des Buches wird man sich erstaunt dessen bewußt, welche Fülle von Problemen wissenschaftlicher und praktischer Art das Thema aufwarf, und gesteht dem Verfasser zu, daß seine sorgfältige, sachliche und ergebnisreiche Darstellung auch bei

kritischer Überprüfung eigentlich alle Wünsche erfüllt. Dafür gebührt ihm unser Dank.

Joseph Müller-Blattau

### Musikalische Zeitfragen

In der beachtenswerten Schriftenfolge „Musikalische Zeitfragen“, die Walter Wiora im Auftrage des Deutschen Musikrates herausgibt, ist mit Band 9, „Die vielspältige Musik und die allgemeine Musiklehre“, eines der profiliertesten und wichtigsten Hefte nach Blumes Vortrag „Was ist Musik?“ und „Volkslied“ herausgekommen, das vor allem den Musikpädagogen und -theoretikern empfohlen sei, aber auch jeden aufgeschlossenen Musikfreund angeht und zur Beschäftigung, zur Anregung und manchmal auch zum Widerspruch herausfordern kann (Bärenreiter-Verlag, Kassel 1960, DM 7.—).

Erich Dofleins umfangreiche Untersuchung über die Vielfalt und den Zwiespalt in unserer Musik eröffnet gleichsam als Ausgangspunkt einer Diskussion das Heft. Weil der Zwiespalt zwischen Schlagersucht und extremer Originalitätssucht so groß geworden sei, rückte noch Dofleins Ansicht die Vielfalt zusammen zu einem Ganzen, das bindende Kraft gegen die Extreme entwickeln müsse. Vielfalt solle man als Reichtum erkennen. Voraussetzung hierzu ist aber, was Doflein nicht unbetont läßt, daß man auch solche Strömungen des Musiklebens, die dem Einzelnen nicht genehm sein mögen, akzeptiert, ja achtet — anders können Vielfalt nicht fruchtbringende Einheit bilden.

An Dofleins Arbeit sind mehrere Beiträge über eine „allgemeine Musiklehre“ angehängt, die jener Gegebenheit der Vielfalt zu entsprechen trachten, ohne indes den Aspekt des Zwiespaltes vermeiden zu können. Die Ausführungen Wioras über die Fundierung der allgemeinen Musiklehre durch die Systematische Musikwissenschaft, Ausführungen im Anschluß an die Kieler Tagung, sind der bedeutendste Teil dieser Publikation und müssen weithin Beachtung finden. Aus der Fülle der Überlegungen seien zwei den Pädagogen angehende Gedanken wenigstens zitatzmäßig ange deutet: „Indem der Musikerzieher Begriffe und Termini der Wissenschaft übernimmt, kann ihm zugleich deren Streben nach allgemeiner Gültigkeit und universaler Zusammenarbeit Vorbild sein. Er wird dann leichter davon absteigen, Privatsysteme mit eigenen Fachausdrücken zu errichten, die wenig Aussicht haben, sich weit zu verbreiten und darum den Sinn gerade der allgemeinen Musiklehre nicht erfüllen. Entschiedener

als bisher sollte sie — die Musikerziehung — sich am jeweiligen Stande der Forschung orientieren und aufhören, ein Rückzugsgebiet für veraltete Vorstellungen zu sein. Es ist eine ständige Aufgabe von Forschern, Pädagogen und Zeitschriften, auf neue Erkenntnisse hinzuweisen, die der Eingliederung in die Musiklehre wert sind.“

Solche Formulierungen machen den Band wichtig. Auf die weiteren Arbeiten kann hier nicht näher eingegangen werden, doch sei gesagt, daß die Gedanken von Carl Dahlhaus zur Kritik musiktheoretischer Allgemeinprinzipien hier, die Darstellung neuer Formen der Mehrstimmigkeit durch Siegfried Borris dort, ein eingehendes Studium besonders verdienen.

Es ist zu hoffen, daß es Wiora gelingt, mit weiteren Heften dieser Art Licht in das vielfältige Netz der modernen pädagogischen und wissenschaftlichen Fragen zu werfen, daß er dann auch die noch ausstehende positive Auseinandersetzung mit der Avantgarde bietet, die wohl doch keine „Frage der Zeit“, sondern tatsächlich eine „musikalische Zeitfrage“ darstellt.

Wolf-Eberhard von Lewinski

### Ein steirischer Musiker

Die Biographie von Wolfgang Suppan über „Hanns Holenia, Würdigung seines Lebens und Schaffens“ (Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, Graz 1960) wurde als Festgabe zum 70. Geburtstag des steirischen Musikers geschrieben, dessen Name neben dem von Josef Marx einen über die engeren Landesgrenzen hinaustönenden Klang hat. Mit seinen Bühnenwerken „Viola“, „Der Schelm von Bergen“ und „Sommerlegende“ insbesondere hat der Komponist sich breitere Anerkennung erworben, Werken, denen sich ein reiches instrumentales wie vokales Schaffen zugesellt. Die Arbeit Wolfgang Suppans ist verdienstvoll als erneuter Beitrag zur steirischen Musikgeschichte wie als Monographie einer hochbegabten Gegenwarts-Musikerpersönlichkeit des steirischen Raumes. Die Abhandlung ist knapp und mit Einfühlung geschrieben; sie verbindet Leben und Werk Holenias mit einer interessanten Skizzierung des steirischen und spezifisch Grazer Kultur- und Musikbildes in unserem Jahrhundert, welche viele bedeutende Namen aufklingen läßt. Werkverzeichnis, Ahnentafel und Bildbeigaben runden die fundierte Darstellung und Würdigung ab. Andreas Liess

### Bartók-Bildbändchen

Ein aufschlußreiches Büchlein ist „Béla Bartók“ gewidmet (Zeneműkiadó Vállalat, Budapest).



Eingeleitet von Bence Szabolcsi, gestaltet von Ferenc Bónis, enthält das in ungarischer Sprache geschriebene Buch eine Fülle von aufschlußreichen Bildern, so daß es auch dem deutschen Leser zugänglich ist. Die gut ausgewählten Fotos zeigen Porträts, Gedenkstätten, Programme, Autographe, Kritiken. Viel Unbekanntes befindet sich darunter, so daß der Betrachter ein ungewöhnlich vielseitiges Bild vom Schaffen und Werk Bartóks empfängt.

#### Neu erschlossene Notenbestände

Wertvolle Bestände an geistlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalmusik besonders des 17. und 18. Jahrhunderts weist der von Georg Walter bearbeitete *Katalog der gedruckten und handschriftlichen Musikalien des 17. bis 19. Jahrhunderts im Besitz der Allgemeinen Musikgesellschaft Zürich* (Auslieferung durch Hug & Cie.) nach. Die Bibliothek der Allgemeinen Musikgesellschaft hat ihren Ursprung in den Notenbeständen der zürcherischen Musik-Collegien. Nach dem Zusammenschluß dieser und mehrerer anderer Vorläufer der Gesellschaft im Jahre 1812 übernahm die neue Vereinigung auch die alten Musikalien. Werke des 17. und 18. Jahrhunderts überwiegen die Bestände des 19. Jahrhunderts. Besonders Kirchenmusik mit lateinischem Text dürfte das Interesse von Forschung und Praxis auf sich lenken. Unter den weltlichen Gesängen ragen aus der Menge der Musikalien deutsche Weisen der Komponisten Banwart, Caesar, Glettle, Kindermann, Knüpfer und Speer hervor. Darunter sind Raritäten wie S. Knüpfers „*Lustige Madrigalien und Canzonetten*“. Mehrere Partiturdrukke der Zeitwende des 18. zum 19. Jahrhundert ergänzen die älteren Ausgaben. Leider erfüllt der Katalog nicht alle Anforderungen, die an eine einwandfreie bibliographische Titelverzeichnis gestellt werden. Die Abkürzungen für Erscheinungsorte, Verlage und dergleichen erschweren die Benutzung bedenklich. Dankbar begrüßt werden dürften die Incipits, welche mit Recht nur bei wenig bekannten Werken angegeben sind. Der verhältnismäßig umfangreiche Katalog erschließt eine kennenswerte Sammlung.

Richard Schaal

#### Dokumente zur Neuen Musik

Es ist immer noch das Beste, die neuen Werke und ihre Schöpfer selbst sprechen zu lassen: sie trügen oder überreden nie. Und wenn man Zeugnisse der Musik des 20. Jahrhunderts — Äußerungen von zeitgenössischen Komponisten und Kriti-

kern — betrachtet, stellt man fest, daß sie sehr wohl in der Lage sind, gültig für sich selbst zu sprechen. Das ist das wichtigste Resultat, das man erhält, hat man eine Sammlung von Dokumenten zur Neuen Musik gelesen, die als Band 9 der Schulausgaben „*texte*“ (Verlag C. C. Buchner, Bamberg 1960) herausgekommen sind. Eugen Proebst besorgte die außerordentlich sorgfältige und geschickte Auswahl wie Zusammenstellung. Es ist ein beruhigendes Gefühl, wenn man hoffen darf, daß solche „*Texte*“ in die Hände junger Menschen gelangen, denen nicht immer der geeignete Pädagoge für die Gegenwartsfragen der Kunst gegebenübersteht. Aber auch jung gebliebene Menschen wie Musikfreunde der älteren Generation finden hier viel Anregung.

Wolf-Eberhard von Lewinski

#### Zur Frage des Urheberrechts

Die Bemühungen um eine Neuregelung des Urheberrechts in der Bundesrepublik Deutschland gelten nicht nur grundsätzlichen Erwägungen, sondern erfassen immer mehr Einzelgebiete und Teilfragen. Der Präsident der GEMA Erich Schulze legt in seiner neuen Schrift „*Die Zwangslizenz*“ (Metzner Verlag, Frankfurt, Berlin 1960, DM 16.—) die moralischen, rechtlichen und wirtschaftlichen Gründe vor, die gegen die Beibehaltung der Zwangslizenz im Urheberrecht sprechen. Es dürfte an der Zeit sein, von der Rechtspraxis vollkommen abzugehen, daß der Autor verpflichtet ist, jeder Schallplattenfirma ebenfalls die Erlaubnis zur Vervielfältigung zu geben, sobald er nur einem Unternehmen, und sei es sogar nur seinem Verleger, der ansonsten lediglich Druckherstellung und -vertrieb besorgt und eine mechanische (akustische) Vervielfältigung gar nicht vornehmen kann, die Lizenz zur Schallkonservierung und -vervielfältigung abgetreten hat. Der Vergleich mit den Bedingungen des Patentrechts trägt zur Klärung der unbefriedigenden Situation im Urheberrecht erheblich bei. Entsprechend seinen sehr bekannt gewordenen Entscheidungssammlungen bezüglich des Urheberrechts hat Schulze hier die Stenographischen Berichte über die Verhandlungen des Reichstags, die zur Zwangslizenz bezugnehmen, beigelegt. Sie nehmen den größten Raum seiner Schrift in Anspruch und zeigen, daß die Voraussetzungen, die zur Einführung der Zwangslizenz führten, kaum noch vorhanden sind; außerdem machen sie diese Publikation auch zu einer interessanten soziologischen Studie. Insgesamt wird diese Arbeit wesentlich dazu beitragen, die Frage der Zwangs-

lizenz neu zu überdenken und hoffentlich auch die Sachverständigen überzeugen helfen, daß das Urheberrecht in diesem Punkte zu revidieren ist.

Hubert Unverricht

### Ein Opernhandbuch

Das Buch von *Ernst Krause*: „Oper von A—Z“ (VEB Breitkopf & Härtel, Leipzig 1961) unterscheidet sich von den üblichen Opernführern recht vorteilhaft dadurch, daß es nicht nur den Inhalt der 150 Bühnenwerke (aktweise) erzählt, sondern auch sehr wertvolle Angaben über die Rollenfücher, über die Besetzung des Orchesters und die Beteiligung von Chor und Ballett enthält und außerdem in einem, jeder Inhaltsangabe nachgestellten Kapitel „Werk und Wiedergabe“ den historischen und ideellen Hintergrund der Oper, die Geschichte des Librettos und der Komposition, knappe musikalische Analysen, Angaben über die verschiedenen Fassungen und Bearbeitungen und endlich Ratschläge für die Aufführungspraxis bringt. Die behandelten Werke sind nach den Komponisten alphabetisch geordnet, jedem Musiker ist eine Miniaturbiographie gewidmet. Es ist verständlich, daß ein solches Handbuch trotz eines Umfanges von fast 1000 Seiten nur eine Auswahl der bekannteren Repertoirestücke der deutschen Opernbühnen bieten kann. Das Gebotene ist sehr nützlich und verdient Anerkennung.

Fritz Bose

### Mahler-Erinnerungen

„Ich hoffe, ich habe den Leser nicht zu sehr gelangweilt“, so lautet die rhetorische Schlußfrage in dem 47 Seiten starken Büchlein: *Otto Klemperer, „Erinnerungen an Gustav Mahler“* (Atlantis, Freiburg 1960, DM 3.—). Es bietet aber mehr; fesselnde Plaudereien über Begegnungen mit Komponisten, Dirigenten, Solisten und Theaterleuten, die seine Laufbahn entschieden oder kreuzten. In persönlicher Weise, unbekümmert auch rundheraus ablehnend, wenn es begründet scheint, nimmt er Stellung. Ausgiebiges äußert er über Mahler, seinen Förderer, den er als realistisch, fröhlich, tatkräftig und hilfsbereit rühmt. Meinungen über Kompositionen und Interpretationen geben interessante Aufschlüsse. Kurze schlaglichtartige Aufzeichnungen beschäftigen sich mit Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Max Reinhardt, Busoni, Klemperers Lehrer Hans Pfitzner und Strauss. Ins rein Persönliche wendet er sich in den Schlußkapiteln „Wie ich Dirigent wurde“ und „Skizzen einer Autobiographie“.

Gottfried Schweizer

### Von und über Werner Egk

Seit den Zeiten Robert Schumanns ist es gerade schon zu einer Selbstverständlichkeit geworden, daß sich der Komponist nicht allein in Tönen äußert, sondern auch als Schriftsteller literarisch seine Meinung von der Kunst und seine Stellung zum Zeitgeschehen darlegt. Unter dem dreiteiligen Titel „Musik — Wort — Bild“ ist jetzt nun auch eine einbändige Sammlung von Textdichtungen und Aufsätzen von *Werner Egk* erschienen (Albert Langen/Georg Müller, München 1960, DM 24.80). Offensichtlich handelt es sich bei dieser Zusammenstellung um eine wohlüberlegte Auswahl, durch die sich Egk zu erkennen geben will, und zwar nicht so sehr als Musiker, sondern vornehmlich als Textdichter und Zeitbetrachter. Das Thema „Oper“ ist dabei sein zentrales Anliegen, das er in verschiedenen Bezügen behandelt. Dem Librettisten Egk hat K. H. *Ruppel* eine sehr konzentrierte Betrachtung gewidmet. Den Fall „*Abra-xas*“, der sich an die Uraufführung des Balletts im Jahre 1948 in München anschloß, hat Egk nicht vergessen, sondern wie ein kulturhistorisches Faktum fixiert. Er erzählt nicht nur ausführlich die Tanzhandlung, sondern stellt noch einmal recht ausdrücklich das Aufführungsverbot, das seinerzeit der bayerische Kultusminister aus weltanschaulich-sittlichen Gründen ausgesprochen und das erhebliches Aufsehen erregt hatte, zur Diskussion. Bei seinen Betrachtungen über das Problem „Oper“ kommt Egk neben den Hinweisen auf die Gefahren, die der Institution Oper in der heutigen Gesellschaftstruktur drohen, immer wieder auf die grundsätzliche Frage des Zusammenwirkens von dramatischer Handlung und Musik zu sprechen. Hier verrät sich die außerordentlich starke literarische Begabung des Komponisten Egk, die in diesen Aufsätzen sich fast vor den Musikern stellt. Wesentliches hat Egk natürlich zum Ballett zu sagen. Nicht ganz verständlich ist aber, warum es Egk heute noch für notwendig erachtet, mit scharf ironischer Polemik die Erinnerung an den Kunstbetrieb des Nationalsozialismus lebendig zu erhalten. Die viel kritischere Problematik der Gegenwart hat ja doch diese unwürdige Vergangenheit zu steril-infantilen Schemen verblassen lassen. Viel wichtiger ist in diesem Buch die Begegnung mit dem Maler und Zeichner *Werner Egk*, dessen beachtenswerte Begabung in einer Reihe von Bildern vorgestellt und von *Franz Roh* gewürdigt wird. Ein herzliches und warmes Freundeswort von *Heinrich Strobel*



ist dem menschlichen Kern von Werner Egk gewidmet.  
Joachim Herrmann

## ZEITSCHRIFTENSPIEGEL

Wir notieren:

„*The World of Music*“ (2/1961) bringt folgende Beiträge in englischer, französischer und deutscher Fassung: Hans Sittner: Die Ausbildung des Berufsmusikers; Robert Courte: Die Aufgaben eines ständigen Streichquartetts an einer amerikanischen Universität; Ludwig Finscher: Denkmälerausgaben in der Geschichte. Ferner wird über wichtige musikalische Ereignisse, über Uraufführungen, Komponisten und ihre Werke, Jugendveranstaltungen, Wettbewerbe, Musikerziehung, Neuerscheinungen, Rundfunksendungen und Aufnahmen berichtet.

Argentinien: „*Buenos Aires Musical*“ (251, 252/1961) veröffentlicht im ersten Heft einen Aufsatz von Eduardo Ogando über „*Il Canto sospeso*“ von Luigi Nono; Hilda Dianda berichtet über Neue Musik in Darmstadt. Im nächsten Heft entwirft Carlos Coldaroli ein Porträt von Sir Thomas Beecham; René Dumesnil schreibt über Andre Campra, Erwin von Mittag über zeitgenössische Musik in Wien.

Dänemark: „*Dansk Musiktidsskrift*“ (2/1961): Bo Wallner referiert über Musikschulen und Musikerziehung in Stockholm. Von Mildred Selmer stammt ein Beitrag über Privatunterricht und Schulmusikerziehung. Synöve Löchen erörtert musikpädagogische Fragen. Weitere Beiträge stammen von Johan Bentzon, Rosalyn Tureck und Bjarne Kortsen.

Frankreich: „*Journal Musical Français*“ (97/1961): Bernard Gavoty beschäftigt sich mit Olivier Messiaen; weitere Beiträge stammen von René Nicolay und Maurice Fleuret.

Großbritannien: „*Music in Britain*“ (51/1960 bis 61): Die Vierteljahresschrift unterrichtet über das britische Musikleben durch zahlreiche Notizen und Hinweise. Über junge serielle Komponisten in England schreibt David Drew. Übersichten über Neuerscheinungen von Büchern, Noten und Schallplatten runden die vom British Council herausgegebene Zeitschrift ab. — „*Opera*“ (4/5/1961): In Heft 4 schreibt Emily Anderson über Beethovens „*Leonore*“-Ouvertüren; Sir Eugene Goossens erinnert an den großen Dirigenten Sir Thomas Beecham. Im nächsten Heft beleuchtet Denis Vau-

ghan den Begriff der Tradition bei Verdi und Puccini; Charles Farncombe untersucht Händels „*Rinaldo*“; Iran M. Keown weist auf Joan Sutherland hin. — „*Musical Events*“ (4/1961): C. B. Rees schreibt einen Gedenkaufsatz über Sir Thomas Beecham; John S. Weissmann beschäftigt sich mit Schönberg.

Österreich: „*Der Opernfreund*“ (56, 57/1961): Heft 56 bringt folgende wichtige Beiträge: Franz Eugen Dostal: Otto Schenk — der Mensch im Mittelpunkt; Claus-Henning Bachmann: Das Schweigen als Korrektur. Im folgenden Heft veröffentlicht Wilfried Seib das „*Wiener Diarium*“, einen Opernführer durch das 18. Jahrhundert; Franz Eugen Dostal erörtert Fragen der Opernregie. — Die „*Österreichische Musikzeitschrift*“ (4/1961) umfaßt folgende Beiträge: Leopold von Sonnleithner: Musikalische Skizzen aus Alt-Wien; Béla Bartók: Volksmusik und neue Musik; Heinz Schöny: Zwei neu entdeckte Mozart-Wohnungen in Wien; Alexander Weinmann: Internationales Quellenlexikon der Musik; Egon Wellesz: Mahlers zehnte Sinfonie; Helmut A. Fiedtner: Werner Egk zum 60. Geburtstag; Wina Morelli-Gallet: Das Museum alter Instrumente in Lailand.

Tschechoslowakei: „*Slovenská hudba*“ (3, 4/1961): Heft 3 bringt u. a. folgende Aufsätze: Ladislav Burlas: Das Neuerertum in der Musik vom Gesichtspunkt der philosophischen Grundbegriffe; Ján Stanislav: Zur Sprecherziehung der Sänger; Anton Hořejš: Die musikalische Erziehung des Menschen unserer Epoche; Zoltán Hrabussay: Béla Bartók und Bratislava. In Heft 4 gibt Eugen Suchoň einen Nachruf für Václav Talich, Ladislav Slovák teilt Erinnerungen an den großen Dirigenten mit. Zdenko Nováček gedenkt des 60. Geburtstages von Antonín Hořejš. Aktuelle Berichten runden beide Hefte ab.

Ungarn: „*Magyar Zene*“ (4, 5/1961): Das Heft bringt eine Arbeit von Ernő Lendvai über „*Herzog Blaubarts Burg*“; Arisztid Valkó beleuchtet die Familie Liszt im Spiegel der Archivalien, Antal Molnár die Entwicklung der neuungarischen Musik an der Jahrhundertwende, ferner Porträts von Mátyás Seiber und János Viski. In Heft 5 gedenkt Bence Szabolcsi des 80. Geburtstages von Béla Bartók. Antal Molnár und Arisztid Valkó setzen ihre Aufsätze fort. János Breuer schreibt über Prokofieff in Ungarn; Ferenc Bónis teilt einen unveröffentlichten Brief Liszts mit.

## MUSICA-NACHRICHT

### In Memoriam

*Heinrich Baron Puthon*, 1926 bis 1960 Präsident der Salzburger Festspiele und im vergangenen Jahr zum Ehrenpräsidenten ernannt, ist im 89. Lebensjahr gestorben.

*Hans Weisbach*, von 1947 bis 1955 Generalmusikdirektor der Stadt Wuppertal, starb im Alter von 75 Jahren.

*Ferdinand Baumbach*, Konzertmeister der Dresdener Philharmonie, ist plötzlich, 51 Jahre alt, verstorben.

### Geburtstage

*Walter Abendroth*, Münchner Komponist und Musikschriftsteller, wurde 65 Jahre alt.

*Martin Hahn*, der sich besonders in Stuttgart um die Kirchenmusik verdient gemacht hat, konnte seinen 60. Geburtstag feiern.

### Ernennungen und Berufungen

*Ferenc Fricsay*, der bedeutende Dirigent, wurde zum Professor ernannt.

*Felix Prohaska* wurde zum Direktor der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater in Hannover berufen.

*Kurt Felgner* wurde zum Professor für Musikerziehung an der Hochschule für Erziehung an der Universität Frankfurt am Main ernannt. Außerdem wurde er Ehrenmitglied der deutschen Sektion der Jeunesses musicales.

*Siegfried Steche* erhielt einen Lehrauftrag für Orgelimprovisation an der Kirchenmusikschule Hannover.

*Hans-Joachim Kaufmann* wurde als Professor an die Musikakademie Kyoto in Japan berufen.

*Walter Kaempfel* wurde als Generalmusikdirektor nach Bremen berufen.

*Josef Greindl* hat eine Berufung zum Leiter der Opernschule und einer Gesangsklasse an der Staatlichen Hochschule für Musik in Saarbrücken angenommen.

*Erich Arndt* wurde zum ersten Organisten an der Peterskirche im Vatikan ernannt.

### Ehrungen und Auszeichnungen

*Ernst-Lothar von Knorr* wurde mit dem Großen Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet und erhielt die neugestiftete Giesecking-Medaille der Niedersächsischen Hochschule für Musik und Theater Hannover.

*Hans Carste*, Komponist von Filmmusik, erhielt den Paul-Linke-Ring.

Mit der *Spohr-Plakette* wurden folgende Musiker ausgezeichnet: Hugo Herrmann, Konrad Damm, Wilhelm Steinmetz, Hans Petsch und Fritz Riese.

### Verbände und Vereine

Der *Deutsche Sängerbund* feierte seinen Sängertag 1961 in Saarbrücken. Vor allem wurde über die Vorbereitung der 100-Jahrfeier, die im Juli in Essen stattfinden soll, beraten.

Eine *Franz-Grothe-Stiftung* wurde zur Unterstützung von begabten und bedürftigen Komponisten und Musikern von dem Komponisten Franz Grothe ins Leben gerufen.

### Von den Musikinstituten

Die *Staatliche Hochschule für Musik Köln* veranstaltete ein Konzert der Orchesterschule, ein Hochschulkonzert, ein Studiokonzert und zwei internationale Austauschkonzerte. Jörn Thiel sprach über „Audiovisuelle Hilfsmittel der Musikerziehung“. Lehraufträge erhielten Albert Schneider, Wolfgang Stockmeier, Hans Jander, Katalin Szabados-Kevehazi, Marietheres Gernot-Heindl und Gerhard Zacharias. Heinz Schröter wurde in die Jury des Beethoven-Wettbewerbes, Wien, und des Wettbewerbes Marguerite Long und Jacques Thibaud, Paris, berufen.

Die *Staatliche Hochschule für Musik Freiburg/Breisgau* gab eine Immatrikulationsfeier, Manuel López veranstaltete einen Gitarrenabend. Karl-August Schirmer wurde zum Professor ernannt. Gustav Scheck wurde für die Schwetzingen Musiktage engagiert. Fritz Neumeyer gastierte mit dem Stuttgarter Kammerorchester in Ludwigshafen und London. Wolfgang Fortner wird während der internationalen Ferienkurse in Tanglewood (Mass./USA) Kompositionskurse und Vorträge halten. Georg Meerwein wurde zu den Bamberger Symphonikern verpflichtet. Außerdem wurde unter der Leitung von Wolfgang Fortner ein Studio für Neue Musik gegründet.

Die *Badische Hochschule für Musik Karlsruhe* brachte Schönbergs Bläserquintett durch das Bläserquintett des Südwestfunks Baden-Baden zur Aufführung.

Die *Staatliche Hochschule für Musik München* bot Martins Oratorium breve „In Terra Pax“. Gotthold Ephraim Lessing dirigierte zwei Konzerte in Madrid. Italo Babini wurde nach Detroit verpflichtet, Karin Hankel nach Stockholm, Ursula Schleicher nach Bahia (Brasilien), Hans Schuster nach München und Bernd Haberditzl nach Bamberg.



Die Staatliche Hochschule für Musik Saarbrücken konzertierte mit ihrem Kammerorchester in Dresden.

Die Staatliche Hochschule für Musik Frankfurt am Main teilt mit, daß die Studierende Doris Frank nach Oberhausen verpflichtet wurde.

Das Institut für Musikerziehung der Humboldt-Universität Berlin brachte eine Aufführung von Händels „Israel in Ägypten“ und veranstaltete eine Arbeitstagung unter dem Thema „Grundfragen der Methodik des Musikunterrichts“.

Das Robert-Schumann-Konservatorium der Stadt Düsseldorf bot ein Konzert mit Liedern von Schumann und Strauss und Klavierwerken von Brahms.

Der Chor des Instituts für Musikwissenschaft der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg und das Orchester des Staatlichen Konservatoriums Halle brachten Werke von Bartók und Ruth Zechlin zur Aufführung.

Das Collegium Musicum der Universität des Saarlandes und die Camerata Vocale des Hochschuleinstituts für Musik Trossingen führten gemeinsam eine Konzertreise durch Spanien und Portugal durch.

Das Städtische Konservatorium Berlin verpflichtete Rainer Zepperitz (Solobassist) und Horst Eichler (Solotrompeter) von der Berliner Philharmonie und Karl Steinbrecher (Solofagottist) von der Deutschen Staatsoper als Dozenten.

Die Städtische Musikschule Braunschweig teilt mit, daß ihr Direktor, Paul Friedrich, in den Ruhestand getreten ist.

Die Jugendmusikschule Frankfurt am Main hat in verschiedenen Stadtteilen Frankfurts Zweigstellen eingerichtet, in denen Kinder aller Altersklassen unterrichtet werden.

### Musikfeste und Tagungen

Eine Berliner Woche fand in Paris zur Eröffnung des „Theaters der Nationen“ statt. Im Mittelpunkt stand die Aufführung von Schönbergs „Moses und Aron“ durch die Städtische Oper Berlin.

Die Essener Jazztage sahen Jazzmusiker aus mehreren Ländern zu Gast.

Der deutsche Jazz-Salon wurde in Berlin mit einem großen Konzert im Sendesaal des Senders „Freies Berlin“ eröffnet.

Parkfestspiele Sanssouci wurden in Potsdam veranstaltet. Zur Eröffnung spielten die Dresdner Philharmoniker unter Heinz Bongartz. Die meisten Konzerte wurden von Laienkünstlern gestaltet.

Das 10. deutsche Mozartfest fand in Augsburg statt. Neben Konzerten und Theateraufführungen hielt Bernhard Paumgartner einen Kurs „Mozart auf dem Theater“ ab.

Die Dessauer Theaterfestwochen stellten vor allem das Werk Richard Wagners in den Mittelpunkt.

„Musik der Nationen“ nannte sich eine Woche, die auf Schloß Elmau veranstaltet wurde. Die Leitung hatte Wilhelm Stross. Künstler aus 14 Nationen nahmen daran teil.

Das Würzburger Mozartfest brachte Sinfoniekonzerte, Kammermusikwerke und ein geistliches Konzert.

Gutenbergfestwochen fanden in Mainz statt. Zur Aufführung kamen u. a. Verdis „Macbeth“ mit Astrid Varnay und Puccinis „La Bohème“ mit Anneliese Rothenberger und Sandor Konya.

Die Göttinger Händel-Festspiele standen im Zeichen des 30jährigen Bestehens dieser Veranstaltungsreihe.

Die Sommerlichen Musiktage Hitzacker sind für die Zeit vom 29. Juli bis 6. August vorgesehen und werden mit einem Barock-Abend eröffnet.

Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik im Kranichsteiner Musikinstitut Darmstadt werden vom 29. August bis 10. September stattfinden. Sie bieten wieder zahlreiche Kurse, Vorträge, Konzerte und Opernaufführungen.

Die Berliner Festwochen werden vom 24. September bis 10. Oktober durchgeführt. In ihrem Rahmen wird das neue Opernhaus mit Mozarts „Don Giovanni“ eröffnet werden.

An den deutschen Kunstwochen in Johannesburg nahm das Münchener Kammerorchester mit zwei Konzerten teil.

Die Zagreber Musikbiennale brachte zahlreiche Sinfonie- und Kammerkonzerte sowie Opern- und Ballettaufführungen.

Der Salzburger musikalische Frühling bot Kammerkonzerte, Orchesterkonzerte, einen Liederabend und geistliche Konzerte.

Die Wiener Festwochen brachten wie in jedem Jahr eine Fülle von Konzerten, Opernaufführungen und sonstigen Veranstaltungen.

Niederländische Musiktage wurden in Maastricht durchgeführt. Sie vermittelten eine Übersicht über die niederländische Musik seit 1955.

Die Zürcher Junifestwochen brachten als Uraufführung die „Griechische Passion“ von Bohuslav Martinů und als Schweizer Erstaufführung Henzes neue Oper „Elegie für junge Liebende“.

Die Bregenzer Festspiele werden in der Zeit vom 21. Juli bis 20. August stattfinden. Als Spiel auf dem See ist für dieses Jahr wieder Strauß' „Zigeunerbaron“ vorgesehen.

Internationale Meisterkurse führte die Kölner Musikhochschule auf Morsbroich bei Leverkusen durch. Dozenten waren Bruno Seidlhofer, Clemens Glettenberg, Max Rostal, Gaspar Cassadó.

Die 8. Bundestagung des Arbeitskreises für Schulumusik und allgemeine Musikpädagogik ist in Bayreuth vorgesehen. Zur Eröffnung spricht Richard Junker über das Thema „Vom Wesen des Musischen“.

Die internationale Sommerakademie Mozarteum Salzburg findet vom 17. Juni bis 26. August statt und bietet wieder Kurse auf allen Gebieten der Musik.

### Preise und Wettbewerbe

Den Berliner Kunstpreis „Junge Generation“, der von der Akademie der Künste verliehen wird, erhielt Friedrich Voss. Er hat sich als Komponist von Kammermusik und Orchesterwerken einen geachteten Namen erworben.

Den Förderungspreis der Stadt Stuttgart für junge Komponisten ernster Musik erhielten Yngve Trede, Rudolf Kelterborn, Joachim Schweppe und Heinrich Poos.

Der Kunstpreis des Landes Rheinland-Pfalz ging in diesem Jahr an Philipp Mohler für sein gesamtes kompositorisches Schaffen.

Den großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen erhielt neben Vertretern anderer Kunstarten der Komponist Boris Blacher.

Sechs Preise an ausländische Komponistinnen vergab die Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreunde Mannheim—Ludwigshafen im 3. Internationalen Wettbewerb für Komponistinnen. Die preisgekrönten Werke kommen im September im Rahmen eines Festkonzertes zur Aufführung.

Der internationale Monteverdi-Preis wurde Fritz Werner für seine Schallplatteninterpretation der Bachschen Johannes-Passion verliehen.

Den ersten Preis im Preisausschreiben zur 100-Jahrfeier des deutschen Sängerbundes erhielten Harald Genzmer und Stefan Andres für ihr Chor- und Orchesterwerk „Vom Abenteuer der Freude“.

Der 4. internationale Musikwettbewerb um den Dvořák-Preis wurde in Prag im Rahmen des Prager Frühlings für Cellisten durchgeführt.

Ein Organistenwettbewerb fand in Berlin in Verbindung mit dem Deutschen evangelischen Kirchentag statt.

Der 11. internationale Orgel-Improvisations-Wettbewerb findet in Haarlem/Holland statt. In seinem Rahmen ist noch eine Sommerakademie für Organisten vorgesehen.

### Jubiläen

Max Hesses Verlag, Berlin — Wunsiedel, konnte kürzlich auf sein 80jähriges Bestehen zurückblicken.

Der Bühnen- und Musikverlag Ahn und Simrock, Berlin—Wiesbaden, konnte sein 50jähriges Bestehen feiern.

Die Internationale Richard-Strauss-Gesellschaft, Berlin, feiert ihr 10jähriges Bestehen.

### Von den Bühnen

Die Hamburgische Staatsoper brachte Prokofieffs Ballett „Romeo und Julia“.

Die Komische Oper Berlin bringt Benjamin Britzens „Sommernachts Traum“ in der Regie von Walter Felsenstein.

Das Theater an der Wien soll künftig unter der Leitung von Herbert von Karajan zur Experimentierbühne der Staatsoper werden.

Die Bayreuther Festspiele bringen in diesem Jahr als Neuinszenierung Wagners „Tannhäuser“.

Das Mannheimer Nationaltheater hat für den 17. Dezember 1961 die Uraufführung von Paul Hindemiths Oper „Das lange Nachtmahl“ unter der Leitung des Komponisten vorgesehen. Das Libretto stammt von Thornton Wilder. Außerdem wird die szenische deutsche Erstaufführung von Hindemiths Ballett „Herodiade“ geboten.

Die Wuppertaler Bühnen brachten Debussys „Pelleas und Melisande“ in neuer Inszenierung heraus.

Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen werden während der Spielzeit 1961/62 neben Repertoirewerken Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ und als deutsche Erstaufführung Argentos „Der Bär“ aufführen.

Die Städtischen Bühnen Augsburg brachten Richard Strauss' „Arabella“ in neuer Inszenierung heraus.

Die Stockholmer Oper brachte mit großem Erfolg Strawinskys „Wüstling“ zur Aufführung.

Das Opernhaus in Ankara beging sein 25jähriges Bestehen mit einer festlichen Aufführung von Wagners „Fliegendem Holländer“.

Alessandro Scarlattis Oper „Griselda“ in der neuen deutschen Fassung von Werner Oehlmann wurde von den Städtischen Bühnen Bielefeld zur deutschen Erstaufführung angenommen.



*Modest Mussorgskys* Oper „Chowantschina“ kam in Leningrad in einer Neufassung von Schostakowitsch zur Aufführung. Das Werk war bisher immer in der Fassung von Rimsky-Korssakow gegeben worden.

*Ernst Kreneks* „Ausgerechnet und verspielt“ wird im Sommer 1962 unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt und während der Salzburger Festspiele für das Fernsehen aufgenommen.

*Lukas Böttchers* neue Oper nach Lessings „Miss Sarah Sampson“ wurde vom Coburger Landestheater uraufgeführt.

*Julius Weismanns* „Leonce und Lena“ nach Georg Büchner kam in Dortmund im Rahmen einer Veranstaltungreihe „Büchner in der Musik“ zur Erstaufführung.

#### *Aus dem Konzertsaal: Orchestermusik*

Das Städtische Orchester Gelsenkirchen brachte in einem Sinfoniekonzert Brittens „Nocturne“ zur deutschen Erstaufführung.

Das Orchester der Städtischen Bühnen Magdeburg bot im Rahmen eines Sinfoniekonzertes Wagner-Regenys „Genesis“.

Die Staatskapelle des Staatstheaters Schwerin brachte in einem Musica-viva-Konzert ein Werk von Hans-Georg Görner zur Aufführung. In einem Festkonzert erklang die Uraufführung von Dieter Nowaks Konzert für Englisch Horn. Innerhalb eines Sinfoniekonzertes kam das Cellokonzert von Paul Hindemith zur Aufführung.

Das Kieler Kammerorchester brachte Richard Strauss' „Metamorphosen“ für 23 Streicher zur Aufführung.

Die Berliner Philharmonie legt einen ausführlichen Konzertplan für die Spielzeit 1961/62 vor.

*Leoš Janáček*s lyrische Kantate „Amarus“ kam in München zur deutschen Erstaufführung. Der Westdeutsche Rundfunk Köln nahm das Werk ebenfalls auf. Die „Mainzer Liedertafel“ unter Otto Schmidtgen führte sie zusammen mit dem „Ewigen Evangelium“ desselben Komponisten auf.

*Dimitri Schostakowitschs* 11. Sinfonie wurde in Frankfurt am Main durch die Rheinische Philharmonie unter Klaro Mizerit für Westdeutschland erstaufgeführt.

*Benjamin Brittens* Violinkonzert wurde von Bronislav Gimpel unter Franz Paul Decker in Bochum mit dem Rundfunkorchester Hannover zur Aufführung gebracht.

*Vaclav Dobias'* 2. Sinfonie wurde in Berlin für Deutschland erstaufgeführt.

*Ernst Kreneks* Orchesterwerk „Quaestio temporis“ wird im Frühjahr 1962 in New York aufgeführt werden.

*Winfried Zilligs* Tanzsinfonie kommt in Remscheid zur Aufführung, in Bochum erklang seine „Musik zu einem abstrakten Film“. Seine Serenade II spielte das Südwestfunk-Orchester, die Serenade I hörte man in Lübeck.

*Philipp Möhlers* „Concertino für Flöte und Streichorchester“ wurde in Baden-Baden und im Hessischen Rundfunk aufgeführt. Sein „Sinfonisches Capriccio“ erklang im Rahmen eines Sinfoniekonzertes der Stadt Bochum, seine „Sinfonische Fantasie“ kam in Mainz zur Aufführung.

*Witold Lutoslawskis* „Trauermusik“ spielten das Städtische Kammerorchester Dortmund, das Rheinische Kammerorchester Köln und das Baseler Kammerorchester. Der Sender Freies Berlin, Radio Straßburg und der Belgische Rundfunk nahmen das Werk auf Band auf.

*Wilhelm Fehres* Sinfonische Kantate „Die Überwinder“ nach Texten von Werner Bergengruen wurde von der Kulturgemeinde Volksbühne Wuppertal uraufgeführt.

*Walter Hüttels* Konzertfassung von Webers Schauspiel mit Musik „Preciosa“ wurde in Bad Elster uraufgeführt.

*Frank Michael Beyers* „Suite für kleines Orchester“ kam im Rahmen der Tagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung in Darmstadt zur Uraufführung.

#### *Aus dem Konzertsaal: Kammermusik*

Im Rahmen der Casino-Konzerte in Gelsenkirchen spielte das Kupczyk-Quartett Werke von Schubert und Reger. An einem weiteren Abend hörte man das Schuberttrio mit Klaviertrios.

Das Bläserquintett der Mecklenburgischen Staatskapelle gab Konzerte in Büchen, Mölln, Ratzeburg und Lauenburg.

Die Gesellschaft der Musikfreunde Wien brachte kürzlich ein Violinkonzert von Norbert Sprangl zur Aufführung; das Werk wurde auch vom Österreichischen Rundfunk zur Aufführung angenommen.

Die deutsche Akademie der Künste, Berlin, veranstaltete einen Abend mit französischer Klaviermusik. Solistin war Hélène Bosch.

*Walter Hüttels* Klaviervariationen über ein schottisches Volkslied wurden in Zwickau erstaufgeführt.

Werke von *Otto Siegl* erklangen in einem ihm gewidmeten Kompositionsabend in Graz.

*Ulrich Krügers* drei Melodramen für Kammerorchester und Sprecher kamen in Oberhausen zur Aufführung. Ein Klaviertrio des Komponisten wurde vom Westdeutschen Rundfunk Köln zur Aufführung angenommen.

*Aus dem Konzertsaal: Vokalmusik*

Das Studio Nürnberg „Ars nova“ des Bayerischen Rundfunks gab ein Konzert mit neuer Chor- und Orchestermusik mit Werken von Hans Gebhard und Paul Hindemith.

Igor Strawinskys neues Werk für Orchester, Tenor, Alt und Erzähler „A sermon, a narrative and a prayer“ (eine Predigt, eine Erzählung und ein Gebet) wird wahrscheinlich vom Basler Kammerorchester unter Paul Sacher in diesem Sommer uraufgeführt werden.

Ernst Kreneks Chorwerk „The Santa Fé Time-table“ wird während der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt für Deutschland erstaufgeführt.

Winfried Zilligs „Vergessene Weisen“ kamen in Genf zur Aufführung.

*Orgelwerke und Geistliche Musik*

Helmuth Thörner gab auf der Trappelli-Orgel in Rothenkirchen/Vogtl. ein Orgelkonzert. Höhepunkt war Regers Morgenstern-Fantasie.

Der Schwäbische Singkreis unter Hans Grischkat brachte Bachs Matthäus-Passion zur Aufführung. In der Reihe „Stunde der Kirchenmusik“ erklangen Kantaten von Bach.

Die Kantorei der Kirchenmusikschule der Evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover unter Werner Immelmann brachte ein Konzert mit Burkhardts „Ezzolied“, Okeghems Missa Mi-Mi und Kaminskis Messe deutsch.

*Rundfunk, Fernsehen, Schallplatte*

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg brachte Gottfried von Einems „Prozeß“, Glucks „Chinesinnen“, Marschners „Holzdieb“, Beethovens „Fidelio“, Strauss' „Arabella“ und Cornelius' „Barbier von Bagdad.“ Von den Schwetzingen Festspielen wurde die Uraufführung von Hans Werner Henzes „Elegie für junge Liebende“ übertragen. Eine Sendereihe brachte die Berwald-Saga, fast vergessene Werke des schwedischen Komponisten Franz Berwald.

Radio Bremen übertrug von den Schwetzingen Festspielen Henzes „Elegie für junge Liebende“. In einem Chor- und Orchesterkonzert erklangen Strawinskys „Threni“. Man hörte Bartóks Streichquartett a-Moll, ein Konzert des Bremer Philharmonischen Staatsorchesters. Eine ganze Woche war der modernen Musik gewidmet „Pro Musica nova“. Im Rahmen einer dänischen Woche spielte das Dänische Radio-Symphonie-Orchester die Lemminkäinen-Suite von Sibelius, ein weiteres Konzert war dänischer Musik der Gegenwart gewidmet.

Der Westdeutsche Rundfunk Köln brachte Mozarts „Schauspieldirektor“, Verdis „Rigoletto“ und Janáčeks „Jenufa“. Zehn Jahre nach Schönbergs Tod hörte man die Uraufführung seines Oratoriums „Die Jakobsleiter“. Das Moskauer Kammerorchester gab ein Konzert mit Werken von Mozart und Prokofieff. Swjatoslaw Richter spielte Rachmaninow. Das Siegerland-Orchester gab ein Konzert mit Werken von Mozart, Honegger, Wagner und Tschaiowsky. Die Sendereihe „Oper, im XX. Jahrhundert“ brachte Menottis „Amelia geht auf den Ball“.

Der Südwestfunk Baden-Baden übertrug Bartóks „Wunderbaren Mandarin“ und die deutsche Erstaufführung der „Serenata mattutina per dieci strumenti“ von Malipiero. Hans Ulrich Engemann untersuchte unter dem Titel „Ferne Klänge“ die Bedeutung des Tristanvorspiels für unsere Zeit. Hans Rosbaud, der musikalische Leiter des Südwestfunkorchesters, kehrte von einer erfolgreichen Konzertreise durch England und Holland zurück. Das Landesstudio Freiburg brachte u. a. Glucks „Maienkönigin“. Das Landes-Studio Tübingen stellte junge Künstler des Landes vor. Im Landesstudio Mainz hörte man eine Sendung unter dem Titel „Große Komponisten am Rhein“.

Der Süddeutsche Rundfunk Stuttgart übertrug wichtige Veranstaltungen von den Schwetzingen Festspielen, so die Uraufführung von Henzes „Elegie für junge Liebende“ und Brittens „Sommertraum“, ferner bedeutende Konzerte. Die Sendereihe mit Bruno Walters Interpretationen auf Schallplatten wurde fortgesetzt. Zahlreiche kammermusikalische und kirchenmusikalische Sendungen rundeten das Programm ab.

Der Bayerische Rundfunk München bot die Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai, setzte sich für zeitgenössisches Musikschaffen ein, insbesondere für Fortner und Strawinsky, brachte eine Aufführung des Singspiels „Liselott“ von Künneke. Jan Koetsier leitete die Bamberger Symphoniker. Eine Nachtsendung war Hans Werner Henze gewidmet.

Der Saarländische Rundfunk nahm Ferdinand Hillers Klavierkonzert auf Band auf und übertrug in einem öffentlichen Konzert Johannes Driesslers Klavierkonzert.

Der Österreichische Rundfunk brachte ein Konzert für Cembalo, Streicher und Schlagzeug von Paul Angerer und die 2. Suite für Violine, Viola und Kontrabaß von Fritz Skorzeny.

Hermann Schroeders Konzert für Flöte und Orchester wurde vom Norddeutschen Rundfunk Hannover auf Band aufgenommen.

Winfried Zilligs „Vergessene Weisen“ wurden vom Bayerischen Rundfunk aufgenommen. Radio Brüssel nahm seine Tanzsinfonie auf Band auf.



Ernst Peppings „Zwei Orchesterstücke“ nahm der Norddeutsche Rundfunk Hannover auf.

Hermann Hallers Concertino in E für Streicher wurde vom Südwestfunk als Ursendung gebracht.

### Gastspiele und Konzertreisen

Die Berliner Philharmoniker unter Herbert von Karajan führten in London mit großem Erfolg sämtliche Sinfonien Beethovens auf. Für die nächste Zeit plant das Orchester sieben Konzertreisen, davon fünf noch in diesem Jahr, u. a. im Herbst eine Tournee durch die USA.

Das Berliner Radio-Symphonie-Orchester unter Ferenc Fricsay führte eine Gastspielreise durch die Bundesrepublik, Dänemark, England und Frankreich durch und wurde besonders in Kopenhagen stark gefeiert.

Die Wiener Philharmoniker unternahmen unter der Leitung von Herbert von Karajan eine Konzerttournee durch die Sowjetunion.

Das Gewandhausorchester Leipzig unter Franz Konwitschny führte eine vierwöchige Gastspielreise durch Japan durch.

Die Bamberger Symphoniker planen für das Frühjahr 1962 eine Konzertreise durch Südamerika. Die Leitung hat Joseph Keilberth.

Das Stuttgarter Kammerorchester unter Karl Münchinger führte eine Tournee durch England und Italien durch.

Das Münchner Kammerorchester unter Hans Stadlmair startete seine Konzertreise durch alle großen Städte der Südafrikanischen Union von Kapstadt aus.

Das Stross-Quartett spielte mehrere Konzerte in Ankara und reiste von da aus nach Izmir/Türkei weiter.

Das Bläserquintett der Mecklenburgischen Staatskapelle gastierte in Lübeck und Travemünde.

Der Aachener Domchor unter seinem Leiter Theodor B. Rehmann gab mit großem Erfolg ein Konzert in Antwerpen.

Die Lemgoer St. Marienkantorei unter Walther Schmidt nimmt an dem diesjährigen Kirchentag in Straßburg mit einer Aufführung von Willy Burkhardts „Gesicht Jesajas“ teil und gastiert in der romanischen Schweiz.

Der Süddeutsche Madrigalchor Stuttgart und das Südwestdeutsche Kammerorchester unter Wolfgang Gönnenwein führten Bachs Johannespassion in Metzingen, Stuttgart, Frankfurt/Main, Erfurt und Weimar auf.

Die Westfälische Kantorei Herford unter Wilhelm Ehmann unternahm eine vierwöchige Konzertreise durch die USA.

Ein Ballett aus Madagaskar begann in Kassel mit einer Gastspielreise durch die Bundesrepublik.

Robert Heger leitete im Teatro Regio in Turin drei Aufführungen von Wagners „Siegfried“ und ein Orchesterkonzert.

Ljubomir Romansky brachte in Warschau zweimal die 9. Symphonie von Beethoven zur Aufführung. In den beiden nächsten Spielzeiten wird er in der polnischen Hauptstadt wieder mehrere Konzerte leiten. Im Hessischen Rundfunk dirigierte er die deutsche Erstaufführung der Kantate „Alexander Newsky“ von Prokofieff und in Gelsenkirchen Benjamin Brittens „Notturmo“.

Bernhard Conz unternahm eine Gastspielreise durch Griechenland und Italien und dirigierte mehrere Aufführungen an der Wiener Staatsoper.

Gustav König leitete zwei Konzerte mit dem Orchester der Tonhalle in Zürich.

Christoph von Dohnanyi wird im nächsten Jahr vier Konzerte in den USA und sechs Konzerte in Buenos Aires dirigieren.

Gisela Jahn leitete im Kölner Gürzenich ein Konzert mit der westdeutschen Philharmonie.

Helga Brachmann spielte mit dem Staatlichen Kulturorchester Bad Salungen das Konzert für Klavier und Orchester von Philippine Schick.

Margarete Bence wird in diesem Herbst an der San Francisco Opera vier große Partien in Verdi-Opern singen.

Hermann Prey nahm an den internationalen Musikfestspielen in Tokio teil.

Gerhard Krause sprach in mehreren Städten der Schweiz über chassidische Musik.

### Verschiedenes

Ein „Guide officiel de la Musique du chant et de la danse“ erschien für das Jahr 1960. Der Band enthält ein vollständiges Verzeichnis der in Frankreich tätigen Musiker und ihrer Wirkungsstätten. Kurze Geleitworte dazu schrieben Georges Ardic, Daniel-Lesne und Marcel Landowski. Der Band wurde herausgegeben vom „Comité National de la Musique“ unter dem Patronat des Präsidenten der Republik.

### Hinweis

Die Unterschrift zum Titelbild von Heft 3/1961 unserer Zeitschrift „Musica“ muß richtig lauten: Bronzestele von Rolf Wagner im Stadttheater Mönchen-Gladbach.

# *Bruno Walter dirigiert Gustav Mahler*

## *Ein Vermächtnis des großen Dirigenten*

Zum 50jährigen Jubiläum der von Bruno Walter geleiteten  
Uraufführung am 20. 11. 1911 in München

## *Das Lied von der Erde*

Mildred Miller, Mezzosopran · Ernst Häfliger, Tenor  
New Yorker Philharmoniker

Die erste Aufnahme des Werkes auf einer 30cm-Langspielplatte  
in Stereo (DM 26,—) und monaural (DM 24,—)

Nr. monaural A 01 486 L

Stereo 835 572 AY

## *Die Symphonien*

Nr. 1 D-dur      A 01 150 L

Nr. 2 c-moll      A 01 382/83 L

Nr. 4 G-dur      L 09 406 L

Nr. 5 cis-moll      L 09 407/08 L

(+ Bruckner: Tedeum)

New Yorker Philharmoniker





# DIE MUSIK IM ALTEN UND NEUEN EUROPA

Eine Schriftenreihe. Herausgegeben von Walter Wiora.

*Soeben erschienen folgende neuen Bände*

Michael Komma

**Das böhmische Musikantentum**

(212 Seiten mit 40 Notenbeispielen u. 2 Karten. Engl. brosch. DM 18.60)

Walter Salmen

**Der fahrende Musiker im europäischen Mittelalter**

(244 Seiten mit 31 Notenbeispielen. Engl. brosch. DM 24.-)

Komma setzt es sich zur Aufgabe, „die in der Musikgeschichtsschreibung für Böhmen und Mährisch-Schlesien so oft vermifste Reinlichkeit von der Namensgebung bis zur nationalen Zuordnung persönlicher oder allgemeiner Leistungen walten zu lassen“. Wenn auch „die sprichwörtliche böhmische Musikalität von jeher beiden nationalen Komponenten zuerkannt“ wird, so wird in diesem Band das deutsche Erbe des böhmischen Musikantentums besonders ausführlich behandelt, „um heute verhallenden oder verklungenen Stimmen noch einmal in diesem Zusammenhang Klang zu verleihen“.

Nach Salmen gehört der fahrende Musiker „unübersehbar zu den Hauptträgern der mittelalterlichen Musikkultur“. Darüber hinaus ist er ein „Symbol des friedlichen Zusammenlebens in Europa“. Die Untersuchung richtet sich auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge, die Wanderfahrten der Spielleute und die verwendeten musikalischen Formen. Es entsteht ein ungemein anschauliches Bild der in der Forschung oft verkannten und unterschätzten Zentralfigur des „Spielmannes“.

*In der gleichen Reihe liegen bereits vor:*

Walter Wiora:

**Europäische Volksmusik und abendländische Tonkunst**

(230 Seiten, kart. DM 17.-)

Walter Salmen:

**Die Schichtung der mittelalterlichen Musikkultur in der ost-deutschen Grenzlage** (156 Seiten, kart. DM 13.60)

JOHANN PHILIPP HINNENTHAL-VERLAG KASSEL



# Matthäus Merian · Topographia Germaniae

FAKSIMILE - NEUDRUCKE

Bisher sind erschienen:

## HESSEN · 1646

Topographia Hassiae et Regionum Vicinarum. — Mit einem Anhang von Ansichten aus angrenzenden, zum heutigen Land Hessen gehörenden Städten. 202 Textseiten, 3 Karten und 173 Bilder hessischer Städte. Mit einem Nachwort von Wilhelm Niemeyer. Igraf-Einband DM 48.-

## BÖHMEN · MÄHREN · SCHLESISIEN · 1650

Topographia Bohemiae, Moraviae et Silesiae. — Der Band enthält 192 Textseiten, 38 Karten, Pläne und Ansichten. Igraf-Einband DM 37.-

## SCHWEIZ · 1654

Topographia Helvetiae, Rhaetiae et Valesiae. — 90 Textseiten, 3 Karten und 101 Ansichten. Mit einem Nachwort von Lucas Heinrich Wüthrich. Igraf-Einband DM 42.-

## SCHWABEN · 1643

Topographia Sveviae. — 232 Textseiten, 3 Karten und 105 Ansichten. Mit einem Nachwort von Lucas Heinrich Wüthrich. Igraf-Einband DM 46.-

Weiter folgen:

Braunschweig/Lüneburg, Mainz/Trier/Köln, Bayern, Rheinpfalz, Westfalen, Franken, Obersachsen, Niedersachsen, Brandenburg / Pommern, Oesterreich, Elsaß, Burgund/Niederlande

Die Bände erscheinen auf holzfreiem, antikem Büttenpapier in bester Offset-Wiedergabe, der Größe der Originale (20 x 31 cm) entsprechend.

Bei Vorbestellungen werden die einzelnen Bände der Topographia Germaniae zu dem wesentlich ermäßigten Vorbestellpreis geliefert. Subskribenten des Gesamtwerkes erhalten nochmals 10% Nachlaß auf den Vorbestellpreis.

Ausführlicher Prospekt über die gesamte Reihe kostenlos durch jede gute Buchhandlung

# Bücher in englischer Sprache

---

Baker, Pronouncing Pocket Manual . . . . .	DM 3.50
Baker, Dr. T., Biographical Dictionary of Musicians . . . . .	DM 120.—
Broder, N., Samuel Barber . . . . .	DM 18.50
Courvoisier, K., Die Technik des Violinspiels . . . . .	DM 3.50
Darell, R. D., Schirmers Musikführer. . . . .	DM 30.—
Diller, A., First Theory Book . . . . .	DM 20.—
— Keyboard Harmony course . . . . .	Band I DM 7.50
	Band II DM 6.50
	Band III DM 9.50
	Band IV DM 10.50
— Splendor of Music . . . . .	DM 25.—
Diller — Page, How to Teach the Rhythm Band . . . . .	DM 2.20
Irwin, S., Dictionary of Hammond Organ Stops . . . . .	DM 20.—
Jousse, Katechismus der Musik . . . . .	DM 3. —
Krenek, E., Kontrapunktstudien in der Zwölftontechnik . . . . .	DM 9.50
Ruff, A. E., Vocals Fundamentals for Speech and Song . . . . .	DM 12.—
Schoenberg, A., Models for Beginners in Composition . . . . .	DM 12.50
Schreiber — Persichetti, William Schuman . . . . .	DM 20.—
Sonneck, O. G., Beethoven (Impression of Contemporaries) . . . . .	DM 22.50
Zay, Practical Psychology of Voice and Life . . . . .	DM 16.50

---

G. SCHIRMER, INC., NEW YORK

Auslieferung: August Seith, Musik-Groß-Sortiment, München



**Alle Schallplatten-Pflegemittel und das  
neue Hängeregister für Schallplatten**  
direkt von  
**CEVO Lüdenschheid, Postfach 225, Abt. 1**  
Prospekte anfordern!

**RARITÄTEN** ab Aufnahmejahr 1897 für  
anspruchsvolle Sammler. Einige hundert neue  
u. gebr. Platten. Seltene historische Aufnah-  
men aus Klassik, Oper, Tanz, Jazz, Literatur,  
Politik. Geschlossene Sammlung zum Vorzugs-  
preis. Anfragen unter MS-2664

## KASSELER MUSIKTAGE 1961

vom 5. bis 8. Oktober

**Kammermusik**  
**Hausmusik**  
**Chormusik**  
**Geistliche Musik**  
(Uraufführungen)  
**Orchestermusik**  
**Oper**  
**Arbeitsreferate**  
**mit Vorführungen**  
**Vortrag**  
**Offenes Chorsingen**  
**Offenes Tanzen**  
**Musik-Ausstellung**

Sonderprospekt mit allen  
Einzelheiten im Laufe des Sommers

4./5. Oktober Arbeitstagung:  
Improvisation in der Laienmusik



**ARBEITSKREIS FÜR HAUS-  
UND JUGENDMUSIK e. V.**

Kassel-W., Heinrich-Schütz-Allee 35

## MUSIK - AUSSTELLUNG KASSEL

**Instrumente · Noten**  
**Bücher · Schallplatten**

in Verbindung mit den  
KASSELER MUSIKTAGEN

**HEINRICH-SCHÜTZ-SCHULE KASSEL**

## NEUERSCHEINUNG

### Francesco Maria Veracini

(1690—1768)

## Zwölf Sonaten

nach Arcangelo Corelli op. 5  
für Violine und Basso continuo

Neuauflage für Violine und Cembalo (Klavier), Violoncello (Viola da Gamba) ad lib.

herausgegeben von W. Kolneder

### Violine und Cembalo (Klavier)

Band I und II Edition Schott  
5157/58 — je DM 6.—

Band III und IV Edition Schott  
5170/71 — je DM 5.—

### Violoncello

(Viola da Gamba) ad lib.

Edition Schott 5157a/58a, 5170a/  
71a — je DM 2,50

Veracini's 12 Sonaten für Violine und Basso continuo als Neufassung des op. 5 von Corelli sind nicht nur musikgeschichtlich hoch interessant, sondern müssen zum eisenen Bestand der Kammermusikliteratur gerechnet werden. In der Bearbeitung W. Kolneders ist die Continuo-Stimme neben dem Cembalo (Klavier) auch vom Violoncello (Viola da Gamba) ad libitum auszuführen. Wer Kammermusik treibt, findet in dieser Ausgabe eine Bereicherung seines Repertoires.

**B. Schott's Söhne · Mainz**

# Neue Musik auf



## **ARNOLD SCHÖNBERG (1874–1951)**

### **Das gesamte Klavierwerk**

1. Drei Klavierstücke op. 11 (1909) / 2. Sechs kleine Klavierstücke op. 19 (1911) / 3. Fünf Klavierstücke op. 23 (1922) / 4. Suite für Klavier op. 25 (1925) / 5. Zwei Klavierstücke op. 33a und b (1932) – Else C. Kraus, Klavier  
30 cm (33 UpM) – BM 30 L 1503 – DM 21.–

## **BELA BARTÓK (1881–1945)**

### **Vier slowakische Volkslieder**

für Chor mit Klavierbegleitung

## **SIEGFRIED REDA (1916)**

### **Vier Chormusiken nach chinesischen Dichtungen**

Süddeutscher Madrigalchor. Leiter: Wolfgang Gönnerwein  
Klavier: Gerd Lohmeyer  
17 cm (45 UpM) – BM 17 E 010 – DM 7.50

## **WILLY BURKHARD (1900–1955)**

### **Serenade für Flöte und Klarinette op. 92**

Bläser der Nordwestdeutschen Musikakademie, Detmold  
Leiter: Albert Hennige  
17 cm (45 UpM) – BM 17 E 301 – DM 7.50

### **Im Herbst erscheinen:**

## **ERNST KRENEK (1900)**

### **Lamentatio Jeremiae Prophetae**

(erste vollständige Schallplattenaufnahme)  
N. C. R. V. Vocaal Ensemble, Hilversum. Leiter: Marinus Voorberg

## **PAUL HINDEMITH (1895)**

### **Das Marienleben**

(erste europäische Schallplattenaufnahme)  
Sopran: Gerda Lammers. Klavier: Gerhard Puchelt

## **BELA BARTÓK (1881–1945)**

### **Sämtliche Streichquartette**

1. Platte: Nr. 1, op. 7; Nr. 2, op. 17 / 2. Platte: Nr. 3 (1927); Nr. 4 (1928) / 3. Platte: Nr. 5 (1934); Nr. 6 (1939)  
Das Fine Arts Quartet

**BÄRENREITER-MUSICAPHON KASSEL**

## harmonia mundi

zeigt an

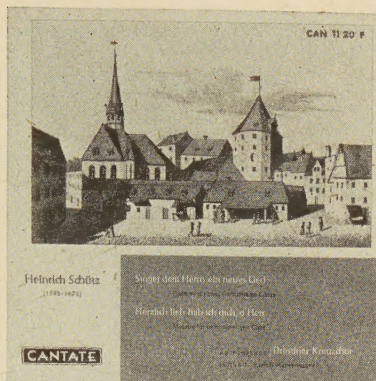
### Musik des Mittelalters

- **Perotinus Magnus** (um 1200)  
Viderunt omnes fines terrae; **Anonymus**: Alleluja nativitas; Deller-Consort, London; Helmut Hücke, Diskantpommer; Albrecht Renz, Zink; Ilse Brix-Meinert, Fidel; Johannes Koch, Flöte; Rudolf Ewerhart, Regal  
HM 25 143 DM 15.—
  
- **Perotinus Magnus** (um 1200)  
Sederunt principes; **Anonymus**: Pater noster commiserans; Die Christi veritas; Deller-Consort, London; Helmut Hücke, Diskantpommer; Albrecht Renz, Zink; Hans-Martin Linde, Blockflöte; Johannes Koch, Regal  
HM 25 147 DM 15.—
  
- **Guillaume de Machaut** (15. Jhr.)  
Messe Nostre Dame; Deller-Consort, London; Helmut Hücke, Diskantpommer; Franz-Josef Maier, Fidel; Hans-Martin Linde, Flöte; Helmut Schmitt, Posaune; Heinrich Göldner, Tenor-pommer; Johannes Koch, Regal  
HM 25 148 DM 15.—

## harmonia mundi

in allen Fachgeschäften

**FONO-VERLAGSGESELLSCHAFT**  
Auslieferung Münster/Westfalen



## Dresdner Kreuzchor

Leitung: Rudolf Mauersberger

**Hans Leo Haßler** — Deus noster  
refugium et virtus (Psalm 46)

**Sethus Calvisius** — Unser Leben  
währet siebzig Jahr T 72 734 F

**Heinrich Schütz** — Singet dem Herrn  
ein neues Lied (Psalm 98) — Herzlich  
lieb hab ich dich, o Herr CAN 1120 F

**Kurt Hessenberg** — O Herr, mache  
mich zum Werkzeug deines Friedens  
(Motette nach Worten des Franz  
von Assisi) T 72 735 F

Zu haben in allen Fachgeschäften;  
wo nicht vorrätig, Bezugsquelle  
erfragen bei

**CANTATE**

**SCHALLPLATTEN**  
**Darmstadt**





**Michael Danzinger (Piano)**  
**und seine Rhythmiker (Gitarre, Schlagzeug, Baß)**  
servieren

## PIANO COCKTAILS

- I: AVRS 8008, Old fashioned / Manhattan
- II: AVRS 8009, Martini sweet / Martini dry
- III: AVRS 8014, Gin Fizz / Whisky Soda
- IV: AVRS 8041, Schwedenpunsch / Orange Blossom
- V: AVRS 8042, Campari-Soda / White Lady
- VI: AVRS 8043, Kinderlieder
- VII: AVRS 8052, Ich liebe dich
- VIII: AVRS 8053, VAT 69
- IX: AVRS 8054, Crazy Cocktail
- X: AVRS 8065, For Granny
- XI: AVRS 8064, Hit-Flowers
- XII: AVRS 8066, Blumen-Cocktail

33 UpM, 25 cm, Preis jeder Platte DM 13,50

Die Aufnahmen AVRS 8052, 8053, 8054 und 8065 sind  
auch in Stereo (je DM 15.50) lieferbar.

## PIANO TREFFER

- I: AVRS EP 15048      III: AVRS EP 15049
- II: AVRS EP 15050    IV: AVRS EP 15051

45 UpM, 17 cm, Preis jeder Platte DM 7.50

Der Schallplattenfachhandel hält diese reizvolle und äußerst  
amüsante Reihe am Lager.

AMADEO KASSEL





# NEU BEI BÄRENREITER

---

**J. Chr. Fr. Bach: Sonate A-dur**  
für Violoncello und Basso continuo (Wenzinger). BA 3970, DM 6.80

**J. Chr. Fr. Bach: Sonate G-dur**  
für Violoncello und Basso continuo (Ruf). BA 3965, DM 8.—

Diese Sonaten sind für Unterricht und Konzertvortrag gleichermaßen geeignet. Der Adel der melodischen Linie der langsamen, die Frische und Grazie der raschen Sätze stempeln sie zu einem der liebenswürdigsten Zeugnisse der Cello-Literatur zwischen Barock und Klassik.

**Christoph Willibald Gluck: Triosonaten**  
(Gluck-Ausgabe V/1) herausgegeben von Friedrich Heinrich Neumann (†). BA 2289, kart. DM 34.—, Leinen DM 38.—

Die in diesem Band vereinigten 8 Triosonaten für 2 Violinen und Bc werden auch als Einzelausgaben in „Nagels Musik-Archiv“ (Nr. 205-208) erscheinen.

**Diego Ortiz: Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violones, Roma 1553**

Übertragen v. Max Schneider. BA 684, DM 18.—  
Das grundlegende Lehrbuch der Verzierungen, liegt in 3. Neuauflage vor. Es gibt über stilistisch wie technisch sehr wesentliche Eigenheiten der Musizierweise der Mitte des 16. Jahrhunderts eingehend Auskunft. Der in moderner Notenschrift wiedergegebene Neudruck ist ein unschätzbare Übungsmaterial für den Gambenspieler.

**Hans Heinrich Eggebrecht: Ordnung und Ausdruck im Werk von Heinrich Schütz**  
29 Seiten, engl. brosch. DM 3.—

In diesem aus Anlaß des Stuttgarter Heinrich-Schütz-Festes 1960 gehaltenen Vortrag bringt der Verfasser Wesentliches zur Erkenntnis der musikalischen Figuren, zur Bedeutung der Dissonanz und zur Art der Deklamation im Werk von Schütz zum Ausdruck und zeigt, welche besondere Aufgabe und Bedeutung dem Werk gerade dieses Komponisten in unserer Gegenwart zuzusprechen sind.

**Georg Friedrich Händel: Ariodante**  
Oper in 3 Akten. Klavierauszug im Rahmen der Hallischen Händel-Ausgabe von Karl-Josef FÜRTH. Deutsche Übersetzung von Emilie Dahnk-Baroffio. BA 4015a. Kart. DM 20.—, Leinen DM 24.—

**Musik in Volksschule und Lehrerbildung**  
(Musikalische Zeitfragen Bd. XI). Herausgegeben von Kurt Sydow. 110 Seiten, DM 7.20

Ein Bericht über die Tagung „Musikerziehung in Volksschule und Lehrerbildung“, die im Juni 1960 in der Pädagogischen Akademie Köln durchgeführt wurde.

**Hermann Peter Gericke: Kleine Handwerkslehre für Laienmusiker**  
60 Seiten, kart. DM 4.80

Viele Beispiele zeigen, daß heute oft auf einer handwerklichen Grundlage musiziert wird, die in keiner Weise ausreicht. Daher soll mit dieser Schrift versucht werden, aufbauend auf den vorausgesetzten Elementarkenntnissen das systematisch darzustellen, was weitgehend fehlt oder vergessen wurde, aber für das heutige Musizieren und Hören unerläßliche Voraussetzung ist.

**Georg Friedrich Händel: Concerti grossi opus 3, Nr. 1—6**

Orchesterstimmen nach dem Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe herausgegeben von Frederick Hudson.

Concerto grosso op. 3/1 (BA 4201): Fl I, II, Ob II, Va I, II je —.60 Ob I, Fag I/II, V I, II, Cont. je 1.20

Concerto grosso op. 3/2 (BA 4202): Vc I/II solo —.60 Ob II, Fag, V conc. I, II, V conc. gr. I, II, Va, Cont. je 1.20 Ob I 1.80

Concerto grosso op. 3/3 (BA 4203): Va, Cont. je 1.20 Fl od Ob, V II je 1.80 V I 2.40

Concerto grosso op. 3/4 (BA 4204): Ob II —.60 Va, Cont. 1.20 Ob I, Fag I/II, V I, II je 1.80

Concerto grosso op. 3/5 (BA 4205): Ob I, II, V I, II, Va je 1.20 Cont. 1.80

Concerto grosso op. 3/6 (BA 4206): Ob I, II, Fag I/II, Va je —.60 V I, II, Cont. 1.20

**Ernst Krenek: Hausmusik**

Sieben Stücke für die sieben Tage der Woche. BA 3478. DM 8.—

Diese Sammlung erfüllt den so oft geäußerten Wunsch, die großen Komponisten unserer Zeit mögen auch für die Hausmusik schreiben. Freilich werden nur fortgeschrittene Spieler diese Stücke bewältigen, die folgende Besetzungen aufweisen: Nr. 1 für Klavier vierhändig, Nr. 2 für Sopran-Blockflöte und Gitarre, Nr. 3 für zwei Blockflöten (Alt- und Tenor-), Nr. 4 für Violine und Gitarre, Nr. 5 für Sopran-Blockflöte und Violine, Nr. 6 für Violine und Klavier, Nr. 7 für Klavier, Alt-Blockflöte, Violine und Gitarre.

---



# WOLFGANG AMADEUS MOZART

## Sinfonien

PRAKTISCHE EINZELAUSGABEN IM URTEXT DER NEUEN MOZART-AUSGABE

Herausgegeben von Wilhelm Fischer:

### Sinfonie in C KV 128

für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher  
BA 4713 Partitur DM 4.—  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
4 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in G KV 129

für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher  
BA 4714 Partitur DM 4.—  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
4 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in F KV 130

für 2 Flöten, 4 Hörner und Streicher  
BA 4715 Partitur DM 5.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
6 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in Es KV 132

für 2 Oboen, 4 Hörner und Streicher  
BA 4716 Partitur DM 5.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
6 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in D KV 133

für 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten  
und Streicher BA 4717 Partitur DM 5.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
7 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in A KV 134

für 2 Flöten, 2 Hörner und Streicher  
BA 4718 Partitur DM 5.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
4 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in D KV 141<sup>a</sup>

(Ouverture zu KV 126 u. KV 161/163)  
für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten,  
Pauken und Streicher BA 4719 Partitur DM 4.60  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
8 Harmoniestimmen, P je DM 1.60

Herausgegeben von Hermann Beck:

### Sinfonie in D

(Ouverture zu KV 196 u. KV 121/207<sup>a</sup>)  
für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher  
BA 4726 Partitur DM 5.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 1.80  
4 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in A KV 201 (186<sup>a</sup>)

für 2 Oboen, 2 Hörner und Streicher

BA 4722

Partitur DM 7.20  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 1.80  
4 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in D KV 202 (186<sup>b</sup>)

für 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten und Streicher  
BA 4725 Partitur DM 6.—  
V I, II, Va, Vc/Kb je DM 2.—  
6 Harmoniestimmen je DM 1.60

### Sinfonie in D (Pariser Sinfonie)

KV 297 (300<sup>a</sup>)

für 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,  
2 Hörner, 2 Trompeten, Pauken und Streicher  
BA 4727 Partitur DM 12.—  
V I, II, Va, Vc, Kb je DM 2.20  
12 Harmoniestimmen, P je DM 1.80

Herausgegeben von Friedrich Schnapp:

### Sinfonie in C (Linzer Sinfonie) KV 425

für 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner, 2 Trompeten,  
Pauken und Streicher BA 4704 Partitur DM 10.—  
V I, II, Va, Vc, Kb je DM 2.40  
8 Harmoniestimmen, P je DM 2.—

Herausgegeben von H. C. Robbins Landon:

### Sinfonie in Es KV 543

für 1 Flöte, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 2 Hörner,  
2 Trompeten, Pauken und Streicher  
BA 4723 Partitur DM 15.—  
V I, II, Va, Vc, B je DM 2.60  
9 Harmoniestimmen, P je DM 2.—

### Sinfonie in g KV 550 (1. u. 2. Fassung)

für 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Klarinetten (nur 2. Fas-  
sung), 2 Fagotte, 2 Hörner und Streicher  
BA 4724 Partitur 1. Fassung leihweise  
Partitur 2. Fassung DM 15.—  
V I, II, Va, Vc, Kb (1. u. 2. Fassung gleich)  
je DM 2.60  
7 Harmoniestimmen je DM 2.—  
Oboe I, II je DM 4.—

(Fl, Fag, Hr für 1. und 2. Fassung gleich; in den  
Stimmen Ob I und II sind 1. und 2. Fassung  
nacheinander wiedergegeben, Klar I und II nur  
in 2. Fassung)

### Sinfonie in C (Jupiter-Sinfonie) KV 551

für 1 Flöte, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Hörner,  
2 Trompeten, Pauken und Streicher  
BA 4703 Partitur DM 12.—  
V I, II, Va, Vc, Kb je DM 2.40  
9 Harmoniestimmen, P je DM 2.—

BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK